twórczość

LIPIEC 1969

a Szymborska · Karczewska · Ka-
Iłłakowiczówna ·
uszcza · Marian
Julian Przyboś ·
Lisowski · Henryk
Bereza

U. I. C. C.
NOV 30 1970
LIBRARY

twórczość

KWIECIEŃ 1959 ROK

4

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/tworczosc_1959-04_15_4

twórczość

ROK XV KWIECIEŃ 1959 NR 4

SPIS TREŚCI

Wisława Szymborska
W RZECE HERAKLITA RESZTA PRZY WINIE MAŁPA
str. 5

Wanda Karczewska
ODEJŚCIE
str. 8

Polskie wiersze cudzoziemców
Thanh-Le
CHCĘ I NIE CHCĘ
Piotr Lachmann
FINAŁ POSTĘP ŚRODA POPIELCOWA W KOLONII
Meir Persiko
* * * (CEPY, CEPY...) * * * (PATRZENIE RUDZIEJE...)
Nikos Chadzinikolau
ATENY MOJE * * * (GDY WIATR PRZECHODZI...)
str. 45

Kazimiera Iłłakowiczówna
KILKA DYGRESJI
str. 50

Jan Huszcza
Z BESKIDU NISKIEGO LISTOPAD
str. 58

Marian Pilot
1958
str. 60

Julian Przyboś
PRÓBA NORWIDA
str. 63

Jerzy Lisowski
NAD „TRISTRAMEM SHANDY" UWAGI NIEKOMPETENTNE ACZ NIEUDOLNIE W STYLU STERNE'A UTRZYMANE
str. 76

Jerzy Eugeniusz Płomieński
WACŁAW BERENT JAKO PISARZ SPOŁECZNO-NARODOWY
str. 86

Książka miesiąca
Henryk Bereza
OKRUCHY LEGENDY STRACONEGO CZASU
str. 98

Wśród książek

KOSZMARY I PRZEDMIEŚCIA — *Jerzy Kwiatkowski*
str. 102

ZWIERCIADŁO NIE STENDHALOWSKIE — *Jan Józef Lipski*
str. 106

MIT PRZYGODY — *Ryszard Zengel*
str. 110

DRELICHOWE BLUZY I BLASZANE ORZEŁKI — *Jan Wyka*
str. 115

NIEZNANA POWIEŚĆ SPRZED DWUDZIESTU LAT — *Andrzej Kijowski*
str. 118

STUDIUM O NOWELACH KONOPNICKIEJ — *Michał Głowiński*
str. 121

„OBRAZKI Z BURSY" MIKOŁAJA POMIAŁOWSKIEGO — *René Śliwowski*
str. 123

LAURKA DLA SENTYMENTALIZMU — *Zbigniew Bieńkowski*
str. 127

Na widnokręgu

GRYPA — *Jarosław Iwaszkiewicz*
str. 130

PRZEGLĄD PRASY — *Andrzej Kijowski*
str. 131

PO KONKURSIE WYDAWNICTWA ŁÓDZKIEGO — *Stefan Lichański*
str. 134

GRANICE CYBERNETYKI — *zb*
str. 139

„PAŁACE BOGA" — NIE WYDANA POWIEŚĆ LEONA CHWISTKA — *Ludwik B. Grzeniewski*
str. 142

DROBIAZGI SIENKIEWICZOWSKIE — *Edward Pieścikowski*
str. 148

Z RADZIECKIEJ PRASY LITERACKIEJ — *René Śliwowski*
str. 150

WSPÓŁCZESNA POWIEŚĆ HISZPAŃSKA — *Kalina Wojciechowska*
str. 153

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY
str. 156

Noty

str. 168

Książki nadesłane

str. 176

REDAKTOR NACZELNY:
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Wisława Szymborska

W RZECE HERAKLITA

W rzece Heraklita
ryba łowi ryby,
ryba ćwiartuje rybę ostrą rybą,
ryba buduje rybę, ryba mieszka w rybie,
ryba ucieka z oblężonej ryby.

W rzece Heraklita
ryba kocha rybę,
twoje oczy — powiada — lśnią jak ryby w niebie,
chcę płynąć razem z tobą do wspólnego morza,
o najpiękniejsza z ławicy.

W rzece Heraklita
ryba wymyśliła rybę nad rybami,
ryba klęka przed rybą, ryba śpiewa rybie,
prosi rybę o lżejsze pływanie.

W rzece Heraklita
ja ryba pojedyncza, ja ryba odrębna
(choćby od ryby drzewa i ryby kamienia)
pisuję w poszczególnych chwilach małe ryby
w łusce srebrnej tak krótko,
że może to ciemność w zakłopotaniu mruga?

RESZTA

Ofelia odśpiewała szalone piosenki
i wybiegła ze sceny zaniepokojona,
czy suknia nie pomięła się, czy na ramiona
spływały włosy tak jak trzeba.

Na domiar prawdziwego, brwi z czarnej rozpaczy
zmywa i — jak prawdziwa Poloniusza córka —
liście wyjęte z włosów liczy dla pewności.
Ofelio, mnie i tobie niech Dania przebaczy:
zginę w skrzydłach, przeżyję w praktycznych pazurkach.
Non omnis moriar z miłości.

PRZY WINIE

Spojrzał, dodał mi urody
a ja wzięłam ją jak swoją.
Szczęśliwa, połknęłam gwiazdę.

Pozwoliłam się wymyślić
na podobieństwo odbicia
w jego oczach. Tańczę, tańczę
w zatrzęsieniu nagłych skrzydeł.

Stół jest stołem, wino winem
w kieliszku co jest kieliszkiem
i stoi stojąc na stole.
A ja jestem urojona,
urojona nie do wiary,
urojona aż do krwi.

Mówię mu co chce: o mrówkach
umierających z miłości
pod gwiazdozbiorem dmuchawca
Przysięgam, że biała róża
pokropiona winem, śpiewa.

Śmieję się, przechylam głowę
ostrożnie, jakbym sprawdzała
wynalazek. Tańczę, tańczę
w zdumionej skórze, w objęciu,
które mnie stwarza.

Ewa z żebra, Venus z piany,
Minerwa z głowy Jowisza
były bardziej rzeczywiste.

Kiedy on nie patrzy na mnie,
szukam swojego odbicia
na ścianie. I widzę tylko
gwóźdź, z którego zdjęto obraz.

MAŁPA

Wcześniej niż ludzie wygnana z raju,
bo oczy miała tak zaraźliwe,
że rozglądając się po ogródku
nawet anioły grążyła w smutku
nieprzewidzianym. Z tego względu
musiała, chociaż bez pokornej zgody,
założyć tu na ziemi swoje świetne rody.
Skoczna, chwytna i baczna, do dziś gracyę ma
przez y pisaną, z trzeciorzędu.

Czczona w Egipcie dawnym, z orionem
pcheł w srebrnej od świętości grzywie,
słuchała arcymilcząc frasobliwie,
czego chcą od niej. Ach, nieumierania.
I odchodziła chwiejąc rumianym kuperkiem
na znak, że nie poleca ani nie zabrania.

W Europie duszę jej odjęto,
ale przez nieuwagę zostawiono ręce;
i pewien mnich malując świętą
przydał jej dłonie wąziutkie, zwierzęce.
Musiała święta
łaskę jak jabłuszko brać.

Ciepłą jak noworodek, drżącą jak staruszek
przywoziły okręty na królewskie dwory.
Skowytała wzlatując na złotym łańcuchu
w swoim fraczku markizim w papuzie kolory.
Kasandra. Z czego tu się śmiać.

Jadalna w Chinach, stroi na półmisku
miny pieczone albo gotowane.
Ironiczna jak brylant w fałszywej oprawie.
Podobno ma subtelny smak
jej mózg, któremu czegoś brak,
jeżeli prochu nie wymyślił.

W bajkach osamotniona i niepewna
wypełnia wnętrza luster grymasami,
kpi z siebie czyli daje dobry przykład
nam, o których wie wszystko jak uboga krewna,
chociaż się sobie nie kłaniamy.

Wisława Szymborska

Wanda Karczewska

ODEJŚCIE

(FRAGMENTY)

ROZDZIAŁ I

Szedł znowu. Kiedy już mijał ostatnią granicę — zobaczył przed sobą wiel ką równinę. Nie było tam niczego. Ani człowieka, ani żadnego zwierzęcia, ar najmniejszej rośliny. Żadnego głosu, kształtu ni barwy. Pusta przestrzeń, jak by się przed nim rozlewało twarde, połyskliwe morze. Tylko gdzieś na końc tego morza, zza kulistości ostatniego krańca materii — wychylał się nikł rąbek czerwieni, która lekko różowiła nieboskłon i odbijała się ledwo do strzegalnym refleksem w połyskliwej kamiennej powierzchni równiny.

Tam gdzieś — myślał — jest jego tron. Tam przyjdę i powiem: „Panie, ot kres mojej ziemskiej wędrówki. Skończone już twoje łowy. Zastawiałeś n mnie sidła — wyrywałem się, zapędzali mnie w matnię twoi naganiacze, za mykali mi wszystkie ścieżki i przejścia, abym nie miał którędy unieść głow w bezpieczne miejsce. Nasyłałeś na mnie twoich myśliwców, strzelali do mnie a ja kryłem się po lasach i lizałem rany, aż wreszcie, klucząc ostatnią resztk sił, między plagami i biczem twoim — przyszedłem tutaj. Wszystka krew ju ze mnie wyciekła i oto leżę upolowany przez ciebie — ja, proch, robak mi zerny, wesz na kołnierzu Pana Boga. Możesz mnie teraz zdjąć i rozetrze palcami, możesz uczynić ze mną, co chcesz, tylko nie każ mi już iść dalej, bor jest utrudzony nad miarę".

Czekał, aż odezwie się nieziemska trąbka i zagrzmi nad nim głos wielkieg miłosierdzia. Ale panowała taka cisza, że słychać było przelot promieni czer wonego światła zza krańca materii. Wtedy pomyślał: „Nie, to nie może by jeszcze kres mojej wędrówki". I zaraz potem usłyszał głos, zwyczajny ludzk głos:

— Człowieku, hej, człowieku, zbudź się. Nie leż tutaj. Trzeba iść dalej.

Zamamrotał:

— Tutaj zostanę. Nigdzie nie idę.

Poczuł, że go coś trąca w bok. Spojrzał tam i dostrzegł but, zakurzony o dalekiej drogi. Ten but kopał go przyjaźnie, choć niecierpliwie, a głos mówi

— Wstawać, wstawać! Szybko! Uciekać!

Był już pewien, że widok owej równiny był tylko mirażem. W jego ciał wstąpił na nowo ból, zdrętwienie — w jego mięśnie. Potem w uszach pojaw się łopot liści, po chwili krew uderzyła pod czaszką, jakby się ktoś o świci

dczas snu dobijał do bramy ludzkiej świadomości. W oczy wlały się barwy: ękit nieba, zieleń lasu i złocistość zżętych pól, na skraju których leżał. Po wili z głębi ciszy wydobyło się głuche mruczenie. Zdawało się, że wysoko d niebem szybuje ciężkie stado trzmieli. „Wojna — pomyślał — znowu trze- uciekać, znów dokądś iść. Jak długo my tak będziemy szli?" Od kiedy pa- iętał — ciągle szli.

Szli pośród dudnienia armat, ryku bydła pędzonego rowami i przyległymi szosy polami. Obok, przed nimi i za nimi posuwali się ludzie o ustach za- ętych w milczeniu, o twarzach purpurowych z wysiłku lub poszarzałych wymęczenia, strachu i głodu. Uciekali z zachodu na wschód, ponieważ od chodu zwaliła się nawałnica i pożoga krok w krok stąpała za nimi.

Piotr był tak zmęczony, że chwilami tracił świadomość swego istnienia. tatniej nocy maszerowali bez chwili wypoczynku, toteż szedł teraz niemal zamkniętymi oczami, podnosząc obolałe powieki tylko wtedy, gdy zawadzał opą o jakiś kamień, zapadał się w wyrwę lub osuwał w rów. Szły właściwie go nogi wprawione w automatyczny, wahadłowy ruch. Na karku zamiast owy miał przygniatający kłąb szumu, w którym nie rozróżniał pojedyn- ych głosów. Kiedy podnosił powieki, widział przed sobą Dianę. Stąpała obno na swoich beznadziejnie cienkich, wysokich obcasach, z futrem popie- owym na ręku, zrywając się od czasu do czasu do biegu, gdy armaty za plecami odzywały się głośniej. Nogi Diany, szczupłe, o nikłej, złotawej aleniźnie, ciągnęły go w przód. Gdyby nie ich obecność, nie ich miarowy ód, wielokrotnie byłby pozostał w tyle. Nieraz Diana oglądała się, chcąc olnić kroku, ażeby Piotr mógł ją dogonić, ale wtedy mówił:

— Idź, Diano, idź. Jeżeli będziesz zostawała w tyle, razem z nami, nie będę ał przed sobą nikogo, kto by mnie ciągnął w przód. Musimy iść tak jak gacze na bieżni: ktoś musi prowadzić. Inaczej wszyscy ustaniemy w drodze.

Więc Diana szła. Jej smukłe nogi odmierzały rytm. Piotr starał się nie paść z tego rytmu i w ten sposób zmuszał idącą za nim Marię, aby tak sa- równomiernie odrywała stopy od ziemi. Bał się oglądać za siebie, aby nie c zmęczeniu Marii. W jej znużonej, starzejącej się twarzy, w jej przyga- ch oczach bał się ujrzeć odbicie — swojej siwiejącej głowy i swojej znu- ej twarzy.

Mijali właśnie pole zżętego żyta, gdy sponad lasu z prawej strony wysko- ły nagle dwa samoloty i sypiąc pociskami z broni pokładowej zaczęły zni- się nad szosą. Rozległy się krzyki, szloch i jęki. Diana obejrzała się, strzegła, że Piotr w jednej ręce kurczowo trzyma ciężką walizkę, drugą ata wpół Marię. Stanęła, aby pomóc Piotrowi, ale nagle ziemia jęknęła d uderzeniem bomby. Diana zakręciła się — zdawało się, że to podmuch wietrza owinął ją wkoło siebie — i krzyknęła:

— Uciekaj, Piotrze! Rzuć ten ciężar! Uciekaj! Inaczej wszyscy zginiemy!

Schyliła się i biegła w las.

Piotr ciągnął Marię, która na zgiętych nogach dowlokła się do przydroż- go kamienia i osunęła na ziemię. Wsparta czołem o kamień, zdawała się ływać w świat, gdzie nie istniały samoloty, płacz ludzki i zmęczenie. Piotr ytrzymywał jej ramiona i wołał za Dianą:

— Poczekaj! Nie oddalaj się sama! Pogubimy się...

Chciał podnieść Marię, pomóc jej wstać i wciągnąć ją pod drzewa, aby się

schronić przed samolotami. Nie mógł. Maria była zupełnie bezwładna. Krzyknął więc:

— Nie poddawaj się, nie zasypiaj! Jeszcze kilka kilometrów. Tamtej stacji na pewno jeszcze nie zbombardowali, tam wsiądziemy do pociągu. Dalej już pojedziemy.

Widział, że Maria próbuje otworzyć usta, ale nie ma siły ich rozewrzeć. Wyszeptała wreszcie:

— Idź, idźcie z Dianą... Ja już tu... zostanę... Idźcie sobie...

Umilkła. Rysy jej ściągnięte cierpieniem prostowały się. Piotr czytał w niej narastające zobojętnienie na wszystko. Pochylił się nad nią i mówił. Potem nawet krzyczał, ale Maria nie słyszała jego głosu. Wtedy począł ją błagać:

— Mario, dlaczego mi nie odpowiadasz? Jeszcze teraz nie możesz pozbyć się swojej zawziętości? Przecież nie jestem temu winien. Przecież nie opuściłem ciebie. I teraz cię też nie opuszczę. Diana też tego nie chce. Kochałem cię tyle lat. I nie zostawię cię samej. Ani teraz, ani nigdy.

Maria uniosła palce lewej ręki, jakby pragnęła coś odpowiedzieć albo odpędzić od siebie brzęczącą muchę, ale potem opuściła ją bezwładnie. Piotr usiadł przy niej, skrył twarz w dłoniach. Przyciskał nimi gorące powieki. Zapadał w stan półprzytomności. Osunął się na trawę przy drodze i zamknął oczy. Wówczas wszystko, co działo się z nimi od paru dni, pomieszało mu się z wypadkami całego życia.

Leżał na skraju ścierniska, ale zdawało mu się, że idzie dalej. Dalej maszerowały jego nogi, wprawione w automatyczny, wahadłowy ruch, dalej odmierzały drogę, która pędziła w przód, odrzucając go w minione lata. Posuwali się boczną polną drogą, równolegle do szosy. Przed Piotrem szła — Maria. Była szczupła i młoda. Jej ciemne, wijące się włosy rozsypywały się w bezładzie na karku i wątłych ramionach. Smukłe nogi powlekała nikła, złotawa opalenizna. One to ciągnęły go w przód. Gdyby nie ich obecność, nie ich miarowy chód, wielokrotnie byłby pozostał w tyle. Pospieszał za nimi, dźwigając na plecach tobół i ciągnąc za sobą siwego, przygarbionego człowieka. Maria kilka razy obejrzała się, chciała przystanąć i razem z Piotrem dźwigać starca, ale Piotr poganiał ją:

— Idź, Mario, idź. Jeżeli będziesz zostawać razem z nami w tyle, nie będę miał nikogo przed sobą, kto by mnie ciągnął. Musimy tak iść jak biegacze na bieżni. Ktoś musi prowadzić. Inaczej wszyscy ustaniemy w drodze.

Więc Maria szła. Jej smukłe nogi odmierzały rytm. Starał się nie wypaść z tego rytmu i zmuszał siwego, przygarbionego człowieka, aby i on tak samo odrywał stopy od ziemi. W pewnej chwili pocisk rozerwał się nad nimi. Przygarbiony człowiek chwycił się za serce, wsparł się mocniej o Piotra i na mięknących nogach zaczął iść ku skrajowi drogi. Niemal na klęczkach dotarł do przydrożnego kamienia i usiadł na ziemi.

Piotr przynaglał:

— Chodź, chodź! Nie ustawaj! Jeszcze trochę! Musimy dotrzeć do stacji, tam wsiądziemy w pociąg i będziemy ocaleni...

Starowina poruszył ustami:

— Już... dotarłem... do... stacji końc...

Upadł na twarz i ustami dotknął prochu, z którego powstał i w który się obracał.

Maria, nie słysząc za sobą przyspieszonych oddechów starca i Piotra, stała i odwróciła się. Na widok siwego człowieka leżącego twarzą do ziemi, zy jej rozszerzyły się, usta rozchyliły się do krzyku, ale wtedy zza zagajka, który ich oddzielał od biegnącej równolegle szosy, błysnęło światło i po mku sekundy wstrząsnął ziemią i powietrzem huk armat. Maria zakręa się i zawołała:

— Uciekaj! Rzuć ten ciężar! Uciekaj! Inaczej wszyscy zginiemy!

Skoczyła na oślep przez rów, między krzewy, gnając ku lasowi.

Piotr wyprostował się nad bezwładnym ciałem starca, chciał pobiec za nią, znów się pochylił. Ciągnął nieprzytomnego w osłonę krzewów. Wołał rozzliwie:

— Mario, poczekaj! Nie oddalaj się sama! Pogubimy się...

Maria pędziła przez kłujące krzewy. Ostre gałęzie siekły ją po twarzy, czeały się jej sukni, kolce szarpały jej skórę i rozdzierały ciało. Gdy wyczerna upadła wreszcie bez tchu na mech i igliwie — usłyszała zbliżający się pot. To Piotr dogonił ją i osłabły osunął się na ziemię. Leżeli, twarzami ykając mchu. Piotr trzymał rękę na plecach Marii, czuł ciepło jej ciała owtarzał:

— Jesteś, jesteś... Myślałem, że się rozdzielimy i nie odnajdę cię... Mario... uciekaj... zaczekaj tu... Chwilę tylko. Ja muszę wrócić... On...

— Umarł? — spytała półokrzykiem.

— Nie wiem... jeszcze oddychał... Ale... nie mogę go tak zostawić...

Czekał. Czy na to, żeby Maria go zatrzymała? Milczała. Wtedy Piotr odeał się gniewnie:

— Więc mam go tak zostawić? — A po chwili: — Och, i ten piekielny to! Kamień młyński! Na co ja to dźwigam? Gdziebyśmy już zaszli bez niego!

Dciągał się przez chwilę z odejściem. Wreszcie powiedział:

— Idę...

Wtedy — właśnie w chwili, gdy odezwał się głuchy pomruk od strony szo z pobliża której uciekli — powiedziała szybko ze strachem i rozpaczlim okrucieństwem:

— Nie chodź. Ciężary trzeba zostawiać. Inaczej nigdzie nie dojdziemy.

Odczuł ulgę, że to nie on, a ona wzięła na siebie ciężar rozstrzygnięcia, ale zyknął, kryjąc radość:

— Każesz mi zostawić go? Starego, samotnego i chorego?

Maria, płacząc, osunęła twarz na jego rozwartą dłoń.

— Piotrze, nie wrócisz. Zginiesz razem z nim...

Jak na potwierdzenie tych słów — zza zagajnika, gdzie jeszcze przed chwilą i, a gdzie pozostał stary człowiek i ich tobół, błysnęło światło, a potem zwały się działa.

Szarpnęła się z ziemi, krzyknęła:

— Oni już tam są! Uciekajmy!

Nie zdołał jej przytrzymać. Schylona, pognała w głąb lasu, pędzona ślepym achem. Piotr przez chwilę leżał jeszcze, potem zerwał się i nie bacząc na armat, trzask gałęzi i sypiące się odłamki, ruszył za Marią. Między pniamigały jej złotawe nogi, bieliła się jasna sukienka. Piotr szepnął: „Boże, został sam, stary i chory... Muszę wrócić po niego... Wrócę...". I biegł przeciwną stronę. Za Marią.

Dopadł jej za grubym pniem drzewa. Klęczała na ziemi, przyciskając dłonie do twarzy. Chwycił ją za rękę, poderwał z ziemi. Biegli przed siebie, gdy nagle stamtąd, dokąd biegli, huknęło działo, niemal wprost w ich twarze. Stanęli jak wryci. Teraz nad nimi rozpętała się kanonada: niebo oberwało się i waliło na ich głowy.

Padli. Przez chwilę czołgali się ku stercie grubych pni. Wpełzli między nie. Dawały im złudzenie osłony. Tylko z góry sypały się na nich gałązki, liście, igły. Ptaki, krzycząc chrapliwie, latały przerażone. Trafione, biły skrzydłami i koziołkując spadały na ziemię.

Piotr osłaniał Marię sobą, niemal położył się na niej. Drżała, żywa, ciepła. Bił od niej ostry zapach potu, zmieszany z wonią perfum, którymi przesiąknięta była sukienka. Przycisnął twarz do jej twarzy, Maria miała skórę delikatną, zupełnie inną niż człowiek pozostawiony na drodze: chudy, pomarszczony, o gruzłach żył na rękach i szyi.

Pociski pruły powietrze nad ich głowami, kule siekły po pniach i gałęziach, ścinały czubki drzew. I nagle — wszystko ustało. Ucichły strzały i drzewa przestały dygotać. Tylko ziemia pod nimi drżała, jakby tysiące kół przetaczało się gdzieś w pobliżu i uchodziło dalej. Piotr szepnął:

— Zmieniają pozycje... Może odejdą stąd...

Nadsłuchiwali w napięciu oboje. Piotr uniósł nieco głowę, widział, że głos jego ledwo dotarł do uszu Marii. „Niech odpocznie trochę" — pomyślał. Odsunął się i położył na plecach. Teraz i jego ogarniało zmęczenie, które do tej pory tłumił strach. Chwilę walczył z sobą, aby nie zapaść w odrętwienie, ale szum wypełnił mu głowę. Odszybowały w głąb nieba gałęzie jodeł, pnie drzew zniknęły we mgle.

Jeszcze przez sekundę starał się skupić myśli, widząc jakąś szarą plamę, poruszającą się nad nim, ale potem wszystko stało się przejrzystą szarością i — Piotr odszedł w głąb siebie.

Widocznie działo się z nimi coś niezwykłego — uświadomił to sobie nagle — bo poczuł, że go ktoś gwałtownie przewleka przez granicę, za którą przestaje się widzieć i słyszeć. Mięśnie jego twarzy drgnęły. W oczy wpłynęły smugi światła, linie gałęzi i zarysy czyjejś twarzy pochylonej nad nim. „Czyja to twarz?" — wysilał pamięć. Aha, to przecież twarz Marii. Tylko że teraz poznaczona jest krechami od nozdrzy do ust i siateczką drobnych zmarszczek koło oczu. Od chwili, gdy leżał z nią w lesie, uciekając przed tamtym frontem, minęło wiele lat, a twarz Marii nie przestała być piękna.

Chciał uśmiechnąć się, przypominając sobie, jak bardzo kochał kiedyś tę twarz, ale nagle coś go zabolało. W czoło jego zaczęły się teraz wtłukiwać drobniutkie uderzenia; wysokie, cienkie obcasiki deptały jego skórę na czole i wgniatały mu się w oczy. Zacisnął powieki, lecz obcasiki tańczyły dalej po jego twarzy, schodząc na szyję, gdzie uciskały jego nabrzmiałe żyły. Leżał zwyciężony przez obcasiki młodej dziewczyny. Gdy zaczynał o niej myśleć, zawsze automatycznie, jak za naciśnięciem guzika, wyskakiwał z jego pamięci jeden i ten sam obraz: chwila, kiedy ją ujrzał po raz pierwszy. Biegła po brzegu morskim. Wiatr obciskał jej plażową suknię na udach i biodrach. Jedną rękę trzymała za sobą, zdawała się w niej coś ukrywać. Piotr patrzył na biegnącą rozszerzonymi oczami, chłonął urok jej młodego, złotawego ciała.

Maria, tęga, o obfitych już kształtach, nagle okryła się po samą szyję kąpie-wym płaszczem. „Tobie zimno? — zdziwił się. — Przecież jest taki żar... ójdę się przejść chyba..."

Wstał szybko i pobiegł za dziewczyną na wysokich obcasikach. Po chwili inęły mu z oczu. Szukał ich długo — po brzegu, potem po ulicach miast, kawiarniach, wreszcie je znalazł. Na sali balowej. Teraz uciekały one po wnej jak gładzizna morska posadzce. Dziewczyna umykała przed nim. Do-adł jej na środku, pod samym świecznikiem, i zatrzymał. Jego niski śmiech ótł się z jej wysokim śmiechem. Piotr skłonił się, zapraszając ją do tańca. depchnęła go lekko końcami palców, potrząsając głową. Nie dał się odsunąć, wycił ją w ramiona i zaczęli wirować. Obcasiki dziewczyny poruszały się bko, zwinnie. Oboje płynęli niemal w powietrzu. Byli — teraz dopiero to strzegł — coraz bliżej Marii, czekającej na niego na boku. Nagle posły-ał, jak ktoś obcy, przechodząc, szepnął do Marii: „Jaka to piękna para, awda?... Ona od niego młodsza o dwadzieścia lat chyba, ale... Jaka piękna ara..."

Kiedy znaleźli się tuż koło Marii, dziewczyna nagle stanęła. Wysunęła się ramion Piotra i powiedziała głośno: „A teraz niech pan uważa! To nie są rty!". Po czym podniosła na wysokość oczu to, co już wtedy, biegnąc po rzegu morskim, kryła za sobą w fałdach sukni. Był to mały, srebrny łuk strzała. Napinając go, ostrzegła jeszcze raz Piotra: „Ona tam czeka. Niech an do niej wraca. Jeszcze się pan może wycofać. Potem będzie za późno. miem strzelać, zawsze trafiam".

Piotr posłyszał, jak Maria woła do niego: „Uciekaj, Piotrze, ona cię trafi!". oześmiał się, rozłożył ręce i powiedział: „Nie boję się!". Wtedy dziewczyna ypuściła strzałę. Rozległ się gwizd i Maria krzyknęła: „Piotrze, Piotrze!".

Piotr otworzył oczy. Maria siedziała nad rowem, pochylała nad nim głowę wołała półgłosem:

— Piotrze, Piotrze!

— Co? Co? — rzucił półprzytomnie.

— Zasnąłeś? Wstawaj, wstawaj! Szybko! Trzeba iść dalej!

Uniósł głowę. Zobaczył, że leży na skraju ścierniska. Przez chwilę szum dpływał mu z głowy. W końcu rzekł:

— Nie, ja nie spałem, to... ze zmęczenia...

Powoli uprzytamniał sobie, gdzie się znajduje. Ogarnął wzrokiem pola, dro-ę. Przebiegały ją mknące w pośpiechu auta, grupki ludzi obciążonych to-ołami.

Przypomniał sobie: „Aha, znowu wojna. Już kiedyś tak szli. I teraz znów rzeba iść. Ciągle iść — poganianym przez strach, przez nadzieję, że uda się wy-knąć niebezpieczeństwu, że ich śmierć nie zaskoczy, nim zdążą nasycić oczy ym, zanim zdążą zostawić po sobie coś, co im pozwoli nie całkiem mrzeć".

Wstawał z ziemi: uciekać, bronić się, jeszcze uciekać.

Maria już podpierała się dłońmi o ziemię. Piotr obejmował ją wpół, pro-adził. Potem zaczął go przenikać niepokój. I lęk. Maria od razu to wyczuła.

— Gdzie Diana? — zapytała.

— Nie wiem. — Przygryzł wargi, aby ukryć ich drżenie. — Kiedy samoloty adleciały, pobiegła w las...

Przez chwilę w milczeniu prowadził Marię, oplatając ją jedną ręką, w drugiej niosąc walizkę. Szedł z opuszczoną głową, przez nie golony zarost przeświecała mu żółtość skóry, pierwsze pasma siwizny żałośnie bielały w jego ciemnych włosach. Nagle przystanął, coś postanowił. Zapytał:

— Lepiej ci już? Możesz iść sama?

Rozglądał się po brzegach lasu. Maria zrozumiała.

— Zostaw mnie, Piotrze. Ciężary trzeba zostawiać za sobą. Inaczej nigdzie nie dojdziemy.

Popatrzył na nią, oboje myśleli o tym samym. Potem Piotr potrząsnął głową. Odrzucał to, o czym mówiła:

— Zaczekaj trochę. Pójdę jej poszukać... Nie mogę jej tak zostawić...

Skinęła głową. Wiedział, że będzie czekała. Miała w sobie nieprzebrane zasoby cierpliwości. Ona zawsze tą cierpliwością zwyciężała.

ROZDZIAŁ II

Piotr biegł w stronę zagajnika, gdzie tuż przed nalotem zniknęła Diana. Minął pierwsze drzewka, rozgarniał gałęzie rękami, rozglądał się. Nagle znieruchomiał: wiatru nie było, a usłyszał gwałtowny szelest, jakby gdzieś w pobliżu przelatywało coś wielkiego, roztrącając drzewa. Odruchowo rzucił się w stronę szelestu, po chwili spostrzegł, że znajduje się na wąskiej drodze, biegnącej od szosy w zagajnik, i gwałtownie cofnął się — byłby się znalazł pod kopytami. W pędzie minął go wielki, ciemny koń, zaprzężony do czarnej kolasy. Koła jej prawie unosiły się w powietrzu. W głębi kolasy, obok niemłodego mężczyzny o dobrej tuszy, z rękami wspartymi na gałce srebrnej laski, siedziała kobieta w czerni, o bladej twarzy, w sukni wysoko zapiętej pod szyję. Oboje byli nieruchomi, powieki mieli opuszczone, niemal zamknięte. Można by pomyśleć, że koń unosił w powozie ludzi, którzy już żyć przestali.

Powóz przemknął, Piotr poczuł na twarzy pęd powietrza i gdy wychylił się, aby spojrzeć za nim — już go nie było. Jakby zapadł się pod ziemię. Nie słyszał tętentu konia ani turkotu kół. „A może go naprawdę nie było?" — zastanowił się. Drżały jeszcze tylko trącone gałęzie. Piotr przyglądał im się chwilę, potem zamknął powieki, przyłożył do nich rękę, przetarł nią oczy, otworzył je. Gałęzie stały już nieruchomo. „Przywidzenie" — pomyślał. Poczuł we włosach drobne igiełki chłodu, wstrząsnął nim przejmujący dreszcz. „Żeby tylko z Dianą nie stało się co złego" — przemknęło mu przez głowę.

Ruszył na jej poszukiwanie, drżąc z chłodu mimo spiekoty. Obszedł kępę jałowca, rozsunął gałęzie dwóch zagradzających mu drogę świerczków i zatrzymał się: tuż przed sobą spostrzegł nieruchome, sztywne nogi, obute w utrudzone od dalekiej wędrówki czarne, kobiece pantofle. Przesunął wzrok nieco dalej i w kupce granatowych szmat rozeznał bezwładny człowieczy kształt o rozrzuconych nogach i rękach. Jedna z nich, zaryta w piasek, drgała kurczowo, drapiąc jeszcze ziemię. Odwrócił szybko oczy.

Porzucone tłumoki i walizki sterczały jak nagrobki. Przebiegło go nagłe zimno i na czoło wystąpił chłodny pot. Krzyknął, głos zrolował mu się śmiesznie w gardle; wypadło to jak ostatnie, nie dokończone pianie koguta w chwili, gdy śmierć już zajrzała mu w grdykę.

— Diaa...

Zerwał się lekki wiatr i rozwlókł jego wołanie. Teraz Piotr przeraził się łasnego głosu i tego, co mógł swym krzykiem sprowadzić na siebie w tej ustce. Rozejrzał się i po chwili drgnął: posłyszał chrzęst, jakby tuż obok, sem, szedł w milczeniu oddział ludzi. „Swoi czy już tamci?"

Pochylił się nisko, aby go nie dostrzeżono. Coś mignęło mu w oczach. strożnie rozsunął gałęzie i — zobaczył konia szczypiącego trawę na pasie ki między zagajnikiem a lasem. Trawa chrzęściła mu w szczękach. Piotr wstydził się własnego strachu, wyprostował się i wtedy — spostrzegł Dianę. żała tuż za świerczkiem, na polance tak małej, że zakrywało ją całą rozielone popielicowe futro. Zawołał szeptem i urwał w połowie:

— Dian...

Nie poruszyła się. Leżała na boku, nogi miała przykurczone, ręce skulone d brodą. Piotr przyklęknął, ucisk w jego piersi zelżał.

— Jesteś, jesteś — szeptał — myślałem, że rozdzielimy się i nie odnajcię...

Diana oddychała lekko, spokojnie. Pasemko włosów opadło jej ze skroni policzek, oparło się końcem o nos i podfruwało za każdym oddechem. Piotr ął delikatnie kosmyk, aby odsunąć go z jej policzka i wtedy Diana na ułak sekundy rozchyliła powieki. Przez sen wyciągnęła rękę, owinęła nią yję Piotra i zamruczała:

— To ty? Kładź się, kochanie. Jestem bardzo zmę...

Ostatniego słowa już nie dopowiedziała. Powieki jej opadły. Spała dalej. otr nie rozrywał jej objęcia, położył się obok. „Tylko na chwilę" — usprawiedliwiał się. Przymknął powieki. Na chwilę, tylko na chwilę.

Było wonnie od ziół, świerków, szeleszcząco od drobnego łopotu liści brzo, wyrosłej wśród iglastych drzew. Przez moment chciał sobie wyobrazić, nie ma nic — wojny, samolotów, ludzi, którzy, płacząc i złorzecząc, uchoą z nędznymi zawiniątkami nie wiadomo gdzie i po co. Nie ma Marii, czeającej na drodze. Jest tylko las i spokój. I ta dziewczyna w jego objęciu, oże ostatnia miłość w życiu. Pająki zasnuwają przejścia między drzewami, pastwisku rży koń. Sielanka.

Westchnął, otworzył powieki, uniósł nieco głowę, aby popatrzeć na twarz any, zaróżowioną od snu, i ujrzał — obok, w szparze między gałęziami — skową, sztywną rękę, która drgała kurczowo jak kawałki zabitej ryby. Wzdrygnął się i odwrócił szybko głowę. Diana otworzyła oczy, ujrzała jego nienioną twarz.

— Diano — głos ledwo wydobył się z jego zaciśniętego gardła.

Chciał powiedzieć, aby nie przeraziła się tamtego widoku, ale urwał w powie. Lepiej będzie nie mówić jej o tym. Niech nawet tam nie patrzy. Wyowadzi ją stąd tak, aby w ogóle nie widziała tamtej kobiety, której nogi, ute w zniszczone, utrudzone od długiej wędrówki czarne buty, podskakiały w śmiertelnych drgawkach.

Diana patrzyła w jego rozszerzone oczy.

— Nie mów nic — szepnęła — ja wiem... Ja się nie boję... Ile razy zbliżało to... co się między nami jeszcze nie stało... zawsze miałeś takie oczy, przeżone, jakbyś widział... nadchodzącą śmierć. Może to jest śmierć, odejście świata na chwilę. Piotrze... ja... zgadzam się... właśnie teraz... kiedy na szystko jest już za późno...

Odwracała głowę nieco na bok. Bał się, że właśnie teraz zobaczy tamtą drgającą rękę. Nachylił się nad Dianą, przylgnął twarzą do jej twarzy i powstrzymał tym ruch jej głowy.

Myślała, że chciał ją pocałować. Przycisnęła się do niego mocniej, wzruszona jego gestem. Jej ręka, żywa, ciepła, przytrzymywała jego włosy, opadające mu ze skroni. Przybliżyła usta do jego warg. Nie mógł się uchylić od tego pocałunku.

— Kocham cię — szepnęła. — Niech się to stanie...

Nie mógł znieść tych słów i myśli o tym, co miało nastąpić teraz, tutaj, w obecności tamtej kobiety leżącej za drzewem. Pochylił się nad Dianą i zamknął jej usta pocałunkiem.

Coś zawarczało z daleka i Diana nagle zesztywniała mu w ramionach. Była teraz nieruchoma. „Zupełnie jak tamta" — przemknęło mu przez głowę.

— Samolot! — szepnęła i wbiła wzrok wysoko, w niebo nad nimi.

Zobaczył teraz wywrócone białka jej oczu. Wydało mu się nagle, że trzyma w uścisku trupa. Przeszedł go znowu chłód i dreszcz strachu pomieszanego ze wstrętem. Szarpnął ją, aby odwróciła oczy od nieba i poruszyła się.

— Nie patrz tam, nie myśl teraz o tym! — krzyknął. — To nie samolot. Nie ma samolotów. Nie ma wojny! Zapomnij o tym! — Potrząsał jej ciałem, aby odpłynęła z niej martwota i wróciło życie jej wyprostowanym sztywno rękom. — Zapomnij na chwilę o tym wszystkim! Diano, spójrz na mnie!

Powoli oczy jej oderwały się od nieba. Teraz na niego patrzyły duże, rozszerzone źrenice. Strach, tamten, przed śmiercią, która mogła spaść z góry, przetapiał się teraz w inną trwogę, przed tym, co miało nastąpić, co przyciągało ją jak głęboka przepaść, w którą zdecydowała się skoczyć.

Zamknęła oczy.

— Dobrze — powiedziała niemal niedosłyszalnie, jakby wydawała ostatni oddech — zapomnijmy na chwilę o wszystkim. Oboje. Nie ma samolotów. Nie ma nic. Tylko my dwoje... jeszcze żywi...

Przylgnęła do niego całym ciałem. Czekała, aby się to stało.

Piotr, przerażony tym, co miało nadejść — właśnie teraz, tutaj, chciał zerwać się, uciekać od tego drgającego za drzewem świadka ich pierwszego miłosnego starcia. I nagle — ogarnęło go gwałtowne pragnienie, aby żyć, żyć za wszelką cenę, mimo rozpaczy, wojny, mimo śmierci, która patrzy na niego zewsząd, zza każdego drzewa, nawet z przerażonych oczu Diany. Opadł na nią całym ciężarem swego ciała, wbił niemal palce w jej ramiona, przyległ do niej ciasno, odwracając głowę od widoku jej tężejących jak w chwili śmierci rysów. Byli teraz jak dwoje tonących, którzy wczepieni w siebie walczą o życie, zmagając się ze sobą w śmiertelnym uścisku.

Nie zdawał sobie sprawy, ile upłynęło czasu — gdy nagle otworzył szybko powieki z uczuciem trwogi, że spał długo i że woła go Maria. Zdawało mu się, że Maria nachyla się nad jego uchem.

Zerwał się, ugodzony myślą, że opuszczona na drodze siedzi tam już długie godziny w rozpaczliwej samotności.

— Idę, już idę — powiedział sam do siebie.

Diany przy nim nie było. Rozejrzał się, krzyknął:

— Diano, gdzież ty jesteś?

W głosie jego zabrzmiała jakaś bezwiedna pretensja.

Diana ukazała się zza drzew. Nie mógł odczytać wyrazu jej oczu. Była dziwiona czy zaskoczona. Stała nieruchomo, nie podchodząc, patrząc tylko na iego. Podniósł się, rozdrażniony tym wzrokiem, chciał ją wziąć za rękę. Odskoczyła do tyłu, wydając półokrzyk.

— Co ci jest? — zapytał niecierpliwie.

— Nic mi nie jest.

Spieszyło mu się do Marii. Nie miał teraz czasu zastanawiać się nad tym, ły nie było to w Dianie, zwykłe nieraz po tym, uczucie zawodu. Po chwili przyszło mu do głowy, że może zobaczyła za drzewem tamtą kobietę i — zdała sobie sprawę, w jakiej sytuacji to wszystko zaszło. A może domyśliła się, że cały czas wiedział o tym, a mimo wszystko dopuścił do tego. Może teraz rozumiała, że przerażenie, które widziała w jego oczach, wcale nie oznaczało pożądania.

Wolał nie pytać o nic. Opuścił oczy, schylił się, podniósł z ziemi futro. Znowu dostrzegł za drzewem granatowiejącą martwą plamę. Zrobiło mu się mdło. Widział, że Diana milczy z zaciśniętymi ustami. Powiedział krótko:

— Chodź. Nie ma chwili czasu. Maria czeka na drodze.

Słyszał, że schylając się nad pantoflami, mruknęła coś.

— Co mówisz? — rzucił niecierpliwie.

— Nic nie mówię! — krzyknęła nagle z nienawiścią. — Obcas mi się złamał. Jak mam iść? Boso? Daleko zajdę boso?

Wzruszył ramionami, rzucił niemal ze złością:

— Obcas ci się złamał? Teraz? Nie wiedziałaś, kiedy obcas złamać.

— A czy naumyślnie go złamałam?

Oczy jej zwęziły się, patrzyli na siebie chwilę w głuchym milczeniu, jak dwaj wrogowie. Wreszcie Piotr uciekł z oczami.

— Trzeba było, zamiast tych popielic, buty wygodne wziąć w taką drogę.

— A skąd ja miałam wiedzieć, że będziemy szli? Tyle kilometrów! Tyle dni! Mieliśmy wsiąść w pierwsze lepsze auto.

— Czyje auto?

— Ja wiem? Twoich przyjaciół, miejskie, rządowe, byle jakie. Sam mówiłeś... Buty miałam inne wziąć! Jeszcze się te popielice przydadzą. Może nam wszystkim. A ty... ty też wziąłeś rulony z płótnami i... kasetę z farbami. Też ktoś mogła zapytać, po co to wszystko. Będziesz malował teraz po drodze? Będziesz to jadł? Trzeba było wziąć chleb i konserwy.

— To co innego! — żachnął się.

— To jest to samo. Każdy zabiera to, co uważa za najcenniejsze. Buty miałam brać inne...

— A Maria umiała wziąć wygodne pantofle — powiedział zgryźliwie.

— Maria, Maria! — rzuciła z wściekłością. — Jak się ma tyle lat, to się już ogóle nosi wygodne buty.

Odsunął się. Milczał, szukając oczami przejścia między drzewami, aby uciec stąd jak najprędzej. Co za ohyda! Kłótnia, zaraz po tym wszystkim, ordynarna kłótnia.

W Dianie widocznie też zbudziło się podobne uczucie. Podniosła nagle rękę do ust. Zdawało się, że chce odwołać to wszystko, co tu przed chwilą padło. Twarz jej skurczyła się.

— Piotrze! Dlaczego tak jest? Czy musi tak być?! Lepiej, żebyśmy byli... umarli naprawdę... niż tak przestawali się kochać...

Oprzytomniał. Oddychał chwilę wzburzony. Potem powiedział spokojniej już:

— No idź już, idź.

Popchnął ją przed siebie, inną drogą niż ta, na której leżała umarła kobieta, która cały czas nie schodziła mu z oczu.

Diana opuściła głowę z uczuciem, jakby wzięła na ramiona jakiś ciężar, trudny do uniesienia. Szła, kuśtykając żałośnie na złamanym obcasie, pozbawiona dawnej lekkości i harmonii ruchów, podobna do okaleczonej, chromającej istoty. „Przecież ona naprawdę nie może tak iść" — pomyślał.

Przystanął. Odwróciła się momentalnie, oczy jej rozszerzyły się z lękiem.

— Co? Usłyszałeś coś? Samolot?

— Nie, nie — zdecydował się nagle. — Stój tutaj. Nie chodź za mną. Ja zaraz wrócę.

Patrzyła za nim zdziwiona. Po chwili Piotr nadszedł. W ręku miał parę kobiecych pantofli. Były to znoszone, utrudzone od dalekiej wędrówki czarne półbuty. Rzucił je Dianie pod nogi i, odwracając oczy, powiedział:

— Włóż je i chodźmy już!

Patrzyła na niego zaskoczona, strwożona.

— Skąd je masz?...

Nie odpowiadał. Więc schyliła się, zrzuciła swoje pantofle, włożyła tamte. Nie mógł patrzeć na to, jak zanurzała w nich swoje stopy. Odwrócił się, powiedział:

— Pospiesz się!

Zniknął wśród drzew.

Diana zasznurowała buty, chwilę patrzyła na nie, przejęta dreszczem. Potem, nie widząc Piotra, krzyknęła:

— Piotrze, gdzie jesteś?

— Tutaj jestem... Tutaj jestem...

Posłyszała dwa głosy, jeden był prawdziwy, drugi był echem głosu Piotra. Wzięła echo za prawdziwy głos i rzuciła się tam, skąd odeszli. Nagle o mało co nie upadła. Potknęła się, wsparła się ręką o jakiś granatowy tłumok i krzyknąwszy histerycznie — odskoczyła do tyłu. Drogę jej zagradzały bose nogi, odwrócone piętami do góry. Były sztywne, woskowo-brudne.

Diana krzyknęła z przerażeniem:

— Piotrze, coś ty zrobił...?!

Patrzyła na trzewiki na swoich stopach. Zrobiła ruch, jakby je chciała wraz z własną skórą zedrzeć z nóg. Ale posłyszała nagle dalekie, ciężkie buczenie. Zdawało się, że stado ogromnych trzmieli leciało w pobliżu. Odgłos rósł, zamieniał się w huk tak mocny, że rozsadzał mózg w czaszce.

Rzuciła się w kierunku szosy. Piotr już dobiegał do Marii. Diana przystanęła na chwilę na brzegu zagajnika, patrzyła, jak idą razem, potem pochyliwszy nisko głowę weszła na drogę i powoli ruszyła jej krajem naprzód.

Szli długi czas pojedynczo, jedno za drugim, wąską ścieżyną, kierując się na południowy wschód. Była to wątła, ledwo widoczna dróżka, wydeptana ra-

ej przez zwierzęta niż przez ludzi, na pół zarosła, zasypana igliwiem, porzerzynana wystającymi z podściółki korzeniami. Ścieżyna wiła się w gąszczu, knąc śród dzikich malin i głogów. Przedzierali się przez nie albo je obchorili dokoła, szukając drogi zaroślami. Maria szła teraz na przedzie, Piotr za ą. Diana w tyle. Piotr oglądał się, zdawało mu się, że Diana zwalnia kroku. nęła za drzewami. Wreszcie posłyszał, że przystanęła. Obejrzał się. Stała ruchomo, patrząc pod nogi. Czekał, aż coś powie — podniosła na niego oczy wyrzekła, jakby się dopiero co zbudziła:

— My tą drogą nigdzie nie dojdziemy. Ona jest bezpieczna, ale nigdzie nie wadzi. Ona się kręci w koło. Przecież tutaj już byliśmy...

Piotr popatrzył po drzewach, krzewach. Nie, tutaj nie byli.

— Chcesz wrócić do głównej drogi...? — zapytał.

Powiedziała niepewnie, odwracając głowę:

— Przecież mówiłam tylko, że ta droga prowadzi donikąd.

„Kłamie — przemknęło mu przez głowę — zaczyna kłamać..." Teraz był pen, że Diana myśli co innego i mówi co innego.

Cisza była tak intensywna, że słychać było szelest igieł usuwających się wierzchołków jodeł, pękanie kory i chrobot owadów w liściach. Poprzez wszystko raz po raz przebijało się to głośniejsze, to cichsze pykanie motoru. otr w wysiłku nadsłuchiwania zmarszczył czoło, miał coś powiedzieć, gdy raz Maria szepnęła:

— Motocykle... Uchodźmy, Piotrze, oni już tam są...

Porwała się do przodu, nie oglądając się na Piotra i Dianę.

Piotr stał jeszcze sekundę, patrząc na Dianę, która, nie ruszywszy się z miej-, nagle zaczęła się oddalać od niego, jakby stała na pomoście cofającym do tyłu. Szybowała tak w głąb krajobrazu, tracąc wyrazistość rysów, aż ła się w końcu rozmazaną plamą, obrysowaną tylko konturami ludzkiej poci. Wszystko to działo się w takiej ciszy, że gdy naraz urwało się coś wierzchołka drzewa i zaczęło spadać im wprost na głowy, oboje odskoczyli siebie. Diana do tyłu, Piotr w bok, w gęstwinę głogu. Ostatnim błyskiem a dostrzegał, że to nie był pocisk, lecąca z wierzchołka jodły szyszka. ruchowo chwycił się gałęzi, bo tam, gdzie skoczył, nie miał pod nogami antu, ale szybko puścił gałąź; w dłoń wpiły mu się kolce. Zaczął spadać. zyknął:

— Mario!

Leciał w dół, w głęboki, bezdenny parów, bijąc rozpaczliwie rękami.

ROZDZIAŁ VIII

Piotr spadał w dół, bił powietrze rękami i wiedział, że nikt nie pospieszy na ratunek. Za daleko odeszli od ludzi i teraz będzie ginął na dnie samotci. Teraz nie będzie nawet tej ręki, która przypadkowo mogłaby się wyągnąć do niego, aby wydostać go z opuszczenia.

Zdawało mu się, że minął już wszystkie dna, a jeszcze nie ma końca temu zdaniu w nicość. Nie mógł tego znieść, więc zaczął rozpaczliwie szukać w paci słowa, którego by mógł się uczepić, aby zatrzymać się w tym locie nieskończoną próżnię. Krzyknął:

— Mario... Matko Boża... Maaariooo...

Wzdrygnął się, poczuł dotknięcie czyjejś ręki, chwycił ją i zatrzymał się w próżni. Potem posłyszał szept Marii:

— Cicho, Piotrze. Śpij spokojnie.

— To ty, Mario?

Pytał pełen niedowierzania i ulgi. Pełen wdzięczności za podanie mu ręki i ocalenie. Chciał zapytać o Dianę, ale po raz pierwszy zawstydził się przy Marii myśli o Dianie. Maria widocznie nawet w ciemności odczytywała je. Zapewniła go:

— To ja, jestem tutaj, obie tu jesteśmy. Śpij. Taki tu spokój, siano pachnie odurzająco... — głos jej cichł, słowa roztapiały się...

Wciągnął w nozdrza woń siana. Pachniało koniczyną, miętą i miodunką. Teraz przypomniał sobie powoli wszystko. Kiedy już zapadł zmrok — wyszli z lasu, zatrwożeni jego pustką, głuszą i niespodziankami śliskich, urwistych ścieżynek. Rozpoznali polną, wyjeżdżoną wozami drogę, za nią zbitą gęstwę drzew i zarysy zabudowań o rozmazanych w ciemności konturach.

Kiedy doszli do nich, było już całkiem ciemno. Niebo pokrywały gęste, niskie chmury. Drogą wysadzoną topolami dotarli do szerokiej, otwartej bramy. Dotykając ścian rękami, rozpoznawali w budynku po prawej stodołę. Owionął ich z tej strony zapach siana. Po woni końskiego nawozu zorientowali się, że po lewej są stajnie. Minęli budynki, znowu szli niemal po omacku, aż natknęli się na studnię na środku podwórza. Przed nimi zamajaczyły białawe ściany.

Zdziwieni ciszą, przystanęli na środku dziedzińca. Nikt się nigdzie nie poruszał, nie szczęknął łańcuch, nie odezwał się pies ani nie zarżał koń. Jakby wszystko wymarło albo pogrążone było w głębokim śnie. Chwilę naradzali się szeptem, co robić, aż wreszcie Piotr rozstrzygnął:

— Stójcie tutaj, ja pójdę zajrzeć dalej.

Zostały w ciemności, znieruchomiałe. Piotr oddalił się w kierunku majaczących biało ścian. Dotarł do ganku, stanął przed oknem, nadsłuchiwał. Nic. Wszedł na schodki ostrożnie, aby nie szurać butami. Był już na tarasie, poruszył klamką drzwi. Ustąpiły, ale skrzypnęły przy tym, aż go przeszył dreszcz. Schylił się odruchowo, aby uniknąć niespodzianego ciosu. Odczekał, potem ruszył dalej.

W hallu nie było nikogo. Najpierw przebiegło mu przez myśl, aby poszukać kontaktu elektrycznego, ale w sekundę potem zgromił sam siebie: samoloty. Wysunął stopę, namacał chodnik i po nim doszedł na palcach do jakichś oszklonych drzwi. Oparł o nie rękę, ustąpiły. Uderzył w niego ostry zapach jabłek i skór. Odwrócił głowę w stronę, gdzie powinny się znajdować okna, a gdzie na tle ciemności widział tylko prostokąty mniej zagęszczonego mroku. Posunął się bardziej w głąb, znalazł zapałki w kieszeni i — znieruchomiał. Zdawało mu się, że ktoś odetchnął w pokoju i wstrzymał w połowie oddech. Znowu odczekał chwilę — cisza. To pewnie niewyczuwalny podmuch powietrza uderzył w szybę.

Zapalił zapałkę, osłaniając ją od strony okien gniazdkiem dłoni i — poczuł że mu się robi zimno. Ze ściany patrzyła na niego kobieta w czerni, o bladej twarzy, o wąskich, zaciśniętych ustach, w sukni zapiętej wysoko pod szyję w czarnych rękawiczkach. Z szyi zwisał jej srebrny, oksydowany łańcuszek z medalionem w kształcie serca.

Wstrząśnięty rzucił okiem na sąsiedni portret i teraz zimny pot wystąpił mu

a czoło. Wsparty jedną pulchną dłonią na gałce srebrnej laski niemłody ężczyzna dobrej tuszy, niby nie widząc Piotra, patrzył na niego spod półrzymkniętych powiek. Przyglądał mu się z drwiącym uśmieszkiem, jakby góry wiedział, jakie wrażenie sprawi na Piotrze. Ten cofnął się o krok, potkał się o krzesło. Poczuł pęd powietrza, zapałka zgasła. Wydało mu się, że arna kolasa przemknęła obok niego, zapadając się w ciemność.

Z kąta, obok otwartego okna, posłyszał cichy, gniewny głos:

— Portrety pan przyszedł oglądać po nocy! Amator!

Szybko zapalił znowu zapałkę, w jej blasku ujrzał fotel w kącie obok okna, nim człowieka, który mimo cywilnego ubrania wyglądał na wojskowego. złowiek patrzył na niego zimnym wzrokiem i nie poruszając się mówił tro:

— Zgaś światło! Wynoś się stąd!

— Kto... kto to jest...? — wyszeptał Piotr, wskazując na postacie na poretach.

Posłyszał:

— Czego pan tu szuka? Czego pan chce w tym domu?

— Noclegu... — wyjaśnił nareszcie. — Nie jestem sam, są ze mną dwie kety, na pół przytomne ze zmęczenia... Uciekinierzy, idziemy już chyba dzień...

— Tu nie wolno się zatrzymywać! Macie natychmiast opuścić ten teren!

— Chociaż parę godzin... Do świtu... — prosił — o świcie pójdziemy dalej... łagam pana...

Człowiek pod ścianą zamilkł. Po chwili powiedział:

— Stąd musi pan wyjść. Idźcie do... stodoły. Tyle dla was mogę zrobić, ale k się tylko rozjaśni...

— Dobrze, dobrze, wyjdziemy...

Człowiek spod ściany wstał, wychylił się przez okno. Syknął. Ktoś się tam awił. Przez chwilę trwały szepty.

Piotr wyszedł. Koło niego zamajaczyła jakaś postać. Cień odprowadził go studni, zajrzał w twarz Marii i Dianie i popchnął je w kierunku stodoły.

Tyle pamiętali, że w rozwartej bramie uderzył ich w nozdrza oszałamiający pach ziół i kwiatów, że wdrapali się po drabinie i utonęli do kolan w sianie. iemal przy samej krawędzi sąsieku przewrócili się i zasnęli. Obie kobiety ok siebie, Piotr na samym brzegu.

Piotr już w półśnie wyciągnął rękę, bo zdawało mu się, że Diana odeszła eco za daleko i zakopała się głęboko w sianie. W razie alarmu nie pozbiera ę szybko. Ale tuż obok natrafił na miękkość futra. „Aha, to jej popielice" — ruknął. „Kiedy ona je wreszcie rzuci!" — pomyślał i więcej już nic nie amiętał. Zasypiał z uczuciem, że są daleko za frontem, nareszcie bezpieczni.

Zbudziło go ściszone, gwałtowne wołanie:

— Wstawać, wstawać! Szybko! Uciekać stąd!

Zerwał się, nie wiedząc i nie pytając dlaczego. Odrętwiały od snu, spadł czej na klepisko, niż zszedł po drabinie. Widział, jak Maria i Diana zsuwały ę po niej z zamkniętymi niemal powiekami. Wypychani nakazem, wyszli po nacku, potykając się i plącząc. Kiedy znaleźli się poza bramą dworu, Piotr

spostrzegł, że nie są sami. Jakaś kobiecina zakutana w chustki, jakiś stary, nie ogolony chłop i ktoś jeszcze posuwali się w mroku obok nich.

Znajdowali się na drodze wyjeżdżonej przez wozy, która w pewnym miejscu urywała się. Przystanęli nie wiedząc, dokąd iść dalej. Wtedy Piotr posłyszał miarowy odgłos stąpania tysięcy nóg, tak cichy i gęsty, jakby nadciągały całe kolumny ludzi o stopach owiniętych szmatami. Czasem zerwał się tylko jakiś szept, czasem szczęknęła broń.

— Wojsko... — powiedział chłop o nie ogolonej twarzy.

Ruszyli niemal pędem. Biegli teraz łąką. Nieogolony odłączył się od nich na chwilę i pozostał w tyle. Zaraz potem tuż za nimi w ciemne niebo wytrysnęła z sykiem rakieta. Wzleciała, zatrzymała się chwilę, drżąc w powietrzu, wreszcie jakby się namyśliła i zaczęła powoli spływać na ziemię.

— Już ich wymacali — powiedział Piotr — za chwilę zacznie się piekło.

Znowu poderwali się do biegu. Ten, co pozostał w tyle, dogonił ich, zapinając rozporek. Mruczał, że nie dadzą nawet odlać się człowiekowi spokojnie. Biegli tak razem i nagle w mroku za sobą posłyszeli tupot ciężkich żołnierskich butów. Po chwili już im na karkach siedzieli żołnierze.

— Stać, stać, bo strzelamy! — wołali wściekłymi, drgającymi od rozpaczy głosami. — Który to z was, skurwysyny, puszczał rakiety!? „Uciekiniery!" Szpiegi przeklęte! Na gałąź z wami!

Zakotłowało się. Piotr, trąciwszy Marię, padł na ziemię. Przyciskany kolanami, czuł szybkie ręce, obmacujące jego kieszenie. Słyszał, jak Maria woła:

— Dajcie mu spokój, to mój mąż! Dokumenty, zobaczcie jego dokumenty...

Naraz jakiś głos w ciemności krzyknął:

— Mam go, drania, chciał wyrzucić resztę rakiet. Bierzcie go! A wy, uciekać! Zjazd! Już was nie ma!

Puścili Piotra, rzucili się w stronę nie ogolonego człowieka, który przedtem został w tyle i dogonił ich, zapinając rozporek. Piotr, Maria, Diana i stara kobieta zakutana w chustki pognali naprzód, popędzani rozkazem żołnierzy. Po chwili usłyszeli za sobą wściekłe szepty:

— Aauu, bydlę, nóż ma... Nożem mnie... Czekaj, ja ci...

Coś zawyło, rozległ się suchy trzask i — szarpanina ucichła. Potem słychać było oddalający się tupot. Było znowu cicho, świerszcze cykały w trawie, po której szli. Cykanie było tak gęste, że nie mogli go wyminąć, więc deptali po nim. I wtedy z lewej błysnęło coś, świst przeszył powietrze nad nimi, coś pękło sucho nad ich głowami i rozsypało się w powietrzu.

— Szybko! — krzyknął Piotr. — Tam!

Rzucili się poza linię zakreśloną świstem. Stara kobieta i Diana biegły przodem, jej futro wlokło się po ziemi. Maria ustawała, dysząc ciężko, więc Piotr zawrócił, chwycił ją za rękę i pociągnął za sobą. Nadepnął na koniec futra Diany, czuł, że wypuściła je z rąk. Schylił się w biegu, podniósł popielice i cisnął nimi w Dianę.

— Rzuć wreszcie to futro! — krzyknął. Nie zdołał dokończyć.

Pocisk rozdarł przed nimi łąkę i zarył się w nią. Piotr poczuł pęd powietrza i sieknięcie przez twarz — ziemią, korzeniami. Upadł.

Leżał zamroczony. Kiedy ocknął się z oszołomienia, wyciągnął rękę i szepnął:

— Mario...

Posłyszał:

— Piotrze...

Przyczołgał się do niej, namacał jej ramiona i twarz. Była cała, żyła.

Maria przesuwała w ciemności ręce po jego rękach, po jego głowie, szeptała ściśniętym głosem:

— Piotrze mój... żyjesz... nic ci się nie stało...?

Przylgnęła do niego, pierwszy raz od wielu miesięcy przytuliła się do niego, zimna, dygocąca. Przysunął twarz do jej twarzy, wyczuł łzy na policzkach.

— Mario — szeptał — moja biedna Mario, gdzie ja cię wywlokłem...?

— To nic, to nic, jeśli tylko żyjesz, jeśli jesteś przy mnie... Och, Piotrze — westchnęła głęboko.

— Co, Mario?

— Wybacz mi wszystko...

— Ja mam tobie wybaczyć? Ty mi przebacz wszystko. Byłaś dobra, zadawałem ci ból, cierpiałaś przeze mnie...

— Nie, to ty cierpiałeś, a ja cię jeszcze dręczyłam. Już nigdy, nigdy nie będę...

— Mario, moja droga Mario... Na tobie mi tylko zależy. Ciebie jedną w życiu naprawdę kochałem. Jeśli przeżyjemy... będziemy tylko ze sobą... Nikt między nas więcej nie wejdzie...

Płakali razem, przysięgali sobie dozgonną wierność i miłość, przysięgali, że zostaną już razem i jedno drugiemu zamknie oczy. Przysięgali wszystko, co przyrzeka zmęczony człowiek człowiekowi w obliczu grozy, aby przekupić los i wytargować od niego łaskę ocalenia i spokoju.

Po chwili przestali szeptać, zdziwieni ciszą, jaka wokoło nich panowała: żaden więcej świst nie wyleciał zza lasu, działo, które przed chwilą szczeknęło, jak pies zbudzony, z ciemności — milczało.

Rozglądali się, nadsłuchiwali, nie dowierzając tej ciszy.

— A gdzie... Diana? — rzucił Piotr.

Maria podniosła się z klęczek, odeszła kilka kroków, rozglądając się.

— Wstań — powiedziała zmienionym głosem — trzeba iść dalej.

Sama jednak stała, pochylona nieco. Piotr klęcząc wpatrywał się w jakąś niekształtną masę, leżącą na ziemi tuż za miejscem zoranym pociskiem.

— Tam ktoś leży — szepnął.

— Nie, to ziemia — upewniła go. — Chodź, Piotrze. — Ciągnęła go w bok od ciemniejącej, lekko wypukłej masy.

Ale Piotr wyrwał jej rękę i na kolanach szedł w stronę nieznacznej wypukłości łąki. Kiedy był już blisko niej, wyciągnął rękę i namacał brzeg tej wypukłości. Był miękki, miękkością delikatnego zwierzęcego futra. Pomyślał najpierw — kot, potem krzyknął:

— Diana!

Rzucił się na kolanach, oparł rękę wyżej, natrafił na jej biodro, potem jeszcze przesunął dłoń i natknął się na kulistość piersi. Diana leżała przykryta cała futrem, tak jak je na nią cisnął w biegu. Nie odzywała się. Piotr krzyknął:

— Diano! Diano!

Milczenie. Namacał w ciemności jej dłoń. Była jeszcze ciepła.

Zerwał się, pochylił nad nią, podźwignął ją i wziął na ręce. Futro zsuwało się z Diany i jasna suknia bielała teraz w mroku. Nie widział jej twarzy, górna

część tułowia zwisała nisko i przelewała mu się przez ręce. Czuł tylko nikły zapach kaprifolium, bijący od jej sukni. Schylił się, podniósł ją wyżej i wołał, idąc z nią za uciekającą w przerażeniu Marią:

— Diano, zbudź się, ocknij się! Mario, stój, pomóż mi ją nieść, pomóż mi ją ocucić...

Maria obejrzała się, przystanęła.

— Pomóż mi — błagał — jest strasznie ciężka. Tu, od tej strony, weź w ręce jej głowę, podtrzymaj ją...

Maria przesunęła się na stronę, gdzie zwisały do tyłu rozrzucone ramiona Diany, chciała podsunąć ręce pod jej głowę, ale nagle odskoczyła z okrzykiem przerażenia.

— Nie krzycz! — zawołał.

— Zostaw ją, zostaw! — szeptała gorączkowo. — Ona...

— Trzymajże ją, bo upadnę!

— Ona nie ma głowy! — powiedziała cicho i szybko.

Piotr drgnął wzburzony jej żartem. Maria nigdy się nie zmieni. Ona przedtem też nieraz mówiła, że Diana jest wprawdzie ładna, ale głowy to ona nie ma.

— Zwariowałaś! — krzyknął.

— Nie, ona... — nie wiedziała, jak t o inaczej powiedzieć. — Jej urwało głowę... Połóż c i a ł o na ziemi — wyrzuciła wreszcie.

Wtedy dopiero zrozumiał. Ostrożnie schylił się, położył Dianę na ziemi. Chciał kopnąć futro, które wplątało się między niego a ciało Diany, ale Maria szybkim ruchem naciągnęła je na miejsce, gdzie Diana miała przedtem głowę, i powiedziała do Piotra:

— Nie patrz, to nie na twoje nerwy.

Piotr stał nieruchomo, czując w skroniach ucisk, który zwolna obejmował całą jego czaszkę, rozrastając się w wielki, żelazny skafander. Czuł się jak nurek na dnie świata. Nic nie widział, uszy miał zatkane gumą.

— Odejdź stąd, Piotrze! — powiedziała Maria.

Głos jej dobiegał z daleka, niczym z powierzchni świata, pod którą on grzązł w lepkim mule.

Odszedł bezwolnie. Po chwili go dogoniła. Szli jakiś czas w milczeniu. Prowadziła go pod rękę, bo ciągnął nogi, jakby były przymocowane liną do tamtego miejsca, skąd się oddalali. Potykał się o trawy, plątał o własne stopy. Kiedy wydostali się na jakąś drogę, nogi ugięły się pod nim. Chciał usiąść, ale Maria przynaglała go:

— Nie, nie zatrzymujmy się. Dalej, dalej, Piotrze.

On jednak wysunął rękę spod jej ramienia i stanął. Nadsłuchiwał.

Zapytała niespokojnie:

— Co, Piotrze?

Milczał. Zbliżyła więc twarz do jego twarzy. Patrzył na nią podejrzliwie.

— No co? Mówże!

W jej głosie była niecierpliwość.

— Ona... — wyrzekł wreszcie cicho — ona woła...

— Kto? — wybuchnęła Maria.

— Nie słyszysz? Przecież woła ciebie i mnie.

Maria rozgniewała się nie na żaty.

— Opanuj się! Znowu zaczynasz? Nikt nie woła!

Umilkł, ale nie ruszał się.

— Chodź! — powiedziała twardo.

Nie chciał iść.

— Poczekajmy trochę, odpocznijmy. Zmęczony jestem.

Nie chciał się z nią kłócić. Cóż ona biedna winna, że nie słyszy głosu Diany? Jej się zdaje, że to tak łatwo zostawić człowieka za sobą, nie widzieć go więcej i nie słyszeć jego głosu.

Widział, że Maria zaciska palce. Nic jednak nie mówiła, pewnie wstrzymywała się od płaczu albo od wybuchu. Po sekundzie zauważył, że i ona zaczyna nadsłuchiwać. Obejrzała się. Widocznie ona też coś dostrzegła, może bielejącą suknię Diany, która zdawała się poruszać w ciemności.

Siedział w milczeniu czekając, czy Maria przyzna się, że teraz i ona słyszy Dianę, czy nadal będzie udawała, że nikt ich nie woła. Lecz Maria powiedziała:

— Trzeba ją było pochować. Chociaż trochę przysypać ziemią.

Milczał. Wtedy podniosła się i powiedziała:

— Poczekaj tu, ja wrócę za chwilę.

Oddaliła się i rozpłynęła w mroku. „Jak ona ją pochowa? — myślał? — Rękami wykopie grób?"

Siedział i czekał. Naraz posłyszał miękkie, niepewne stąpanie, jakby łąką szedł człowiek, lękający się odgłosu swoich kroków. Coś zatrzymało się i Piotr usłyszał, a raczej wyczuł ruch powietrza, ułożony jej ustami w swoje imię.

— P i o t r...

Odpowiedział tak samo:

— D i a n a...

Coś poruszyło się, westchnęło. Wtedy syknął:

— Cicho, bo cię usłyszy.

— Kto?

— Maria. Poszła cię pochować.

— Mnie? Przecież ja żyję. Tobie się śni, Piotrze, że ja umarłam.

Westchnął głęboko, z wielką ulgą.

— To dobrze, Diano. To było straszne, kiedy urwało ci głowę...

— Nie urwało mi głowy, przecież jestem przy tobie, cała, żywa, dotknij mnie...

Chciał wyciągnąć rękę, aby jej dotknąć, ale ramiona jego były ciężkie i nieposłuszne jego woli. Coś go załaskotało w policzek, poruszył głową i stracił z oczu Dianę. Poczuł zapach koniczyny, mięty i miodunki, wciągnął powietrze głęboko do płuc, w nozdrzach miał mocną woń siana. To już znał, ten zapach dobrze pamiętał, tylko skąd? Wysilił pamięć, ale wszystko było w nim jedną mgłą postrzępionych obrazów. Chciał się wydostać z tego, jak z topieli, uczepił się jednego z nich, który był najwyrazistszy i — odnalazł się. Siedział na łące, czekając na Marię. Pachniały mocno koniczyna, miodunka i mięta. Łąka widocznie była świeżo skoszona, noc wydobywała z siana wzmożony zapach.

Posłyszał ciche stąpanie i domyślił się, że to wraca Maria. Podeszła, usiadła przy nim, odetchnęła głęboko, czymś bardzo zmęczona.

— Już — powiedziała — pochowana.

— Kto? — zapytał ze zdziwieniem.

— Jak to kto? — Przysunęła się do niego w ciemności, aby lepiej widzieć jego oczy.

Chciał jej powiedzieć, że Diana żyje, że była tu dopiero co, że rozmawiał z nią, ale — powstrzymał się. Nie był pewien, czy Maria nie wie, że tamto to był sen, czy też wie, a jednak udaje, że pochowała Dianę, aby go utwierdzić w przekonaniu o jej śmierci. Ona sama chce wierzyć w tę śmierć. Jej widocznie będzie łatwiej z tym żyć. Trzeba będzie tylko powiedzieć Dianie, aby się jej nie pokazywała. Maria zbyt cierpi, zmuszona znosić jej obecność koło siebie.

Postanowił nie zaprzeczać Marii i mówić o Dianie jak o umarłej.

— Jak ją pochowałaś? — zapytał.

Odpowiedziała szybko, przygotowana na te słowa:

— W tamtym domu obok, gdzie padł pocisk, znalazłam łopatę na podwórzu...

Nie widział przedtem nigdzie domu, ale przyjął to tak, jakby tam rzeczywiście stał jakiś dom.

— A głęboko ją pochowałaś? Nie wyjdzie stamtąd? Nie będzie za nami biegła? Dobrze jej przysypałaś usta piaskiem? Nie będzie nas wzywała?

— Dobrze ją zakopałam — odparła odwracając oczy. — Nie będzie za nami biegła, nie będzie nas wzywała.

— Tak sądzisz? — zapytał i na myśl, że od tej pory już zawsze będą rozmawiali o Dianie jak o umarłej, zrobiło mu się tak ciężko, jakby naprawdę umarł ktoś bliski, a on szedł za jego trumną. Szedł za trumną i wydawało mu się, że to on sam w niej leży.

Czuł ucisk w sercu, zbierało mu się na płacz.

Maria wzięła go za rękę i uprowadzała gdzieś daleko. Zdawało mu się, że odrywa go od niego samego, od jakiejś istoty, która w nim umarła.

Szli teraz łąką w kierunku zarośli. Nie pytał, dokąd idą, było mu wszystko jedno. Maria mówiła. Może go pocieszała, a może naprawdę wierzyła w swoje słowa: ich ucieczka musi być pełniejsza. Nie wystarczy oddalić się tylko od dróg, gdzie się wszyscy wzajemnie depczą. Trzeba tak daleko odejść od tego świata, od morderstw, zdrad i zawiści, od nieustającego szczęku broni i od udręk własnych na tym świecie — aż znajdzie się miejsce, gdzie nie będzie słychać spadających bomb, gdzie żyją ludzie prości i dobrzy. Tam, pośród nich, Piotr i Maria znajdą dla siebie dach, kromkę chleba i wiązkę słomy pod głowę, o cóż więcej w tym życiu chodzi, jak nie o spokój?

Chciał zapytać — gdzie jest takie miejsce, za którą górą, rzeką albo granicą. Nie wierzył w istnienie takiego miejsca na ziemi, bał się go szukać, bał się, że jeśli je znajdą, ono znowu okaże się inne, niż jest na pozór.

Ale szedł, ponieważ wyboru nie było, w czas cofnąć się nie można. Wszystko zresztą, co przeżyli już, wydawało się tak ciężkie, że łatwiejsze do zniesienia może być tylko to, co jeszcze jest nieznane.

Kiedy skończyły się zarośla, weszli w las, tam natrafili na moczary. Długo krążyli koło nich, aż wreszcie zobaczyli szałas, w nim starego chłopa, który pilnował sągów drzewa na porębie. Zapytany, wskazał im drożynkę przez oparzeliska. Tam, za nimi, mieli znaleźć schronienie. „Tam was przyjmą" — powiedział stary.

Długo posuwali się w mroku tak gęstym, że nie odróżniali pni drzew od ciemności powietrza. W pewnej chwili jednak las stał się rzadszy albo też zaczęło świtać w samym środku nocy i lasu. Zrobiło się jaśniej. Przystanęli wytężając oczy, a wtedy zapiał kogut. Piotr posłyszał, jak ktoś za nim powie-

dział: „Nim kur zapieje, po trzykroć się mnie zaprzesz...". Odwrócił się, szukał oczami Diany. Nikogo nie było.

— Chodź, chodź — odezwała się Maria — nie zatrzymuj się. To już blisko.

„Dokąd ona mnie prowadzi? I co tam mnie znowu spotka?" — myślał. Maria wzięła go za rękę. Uszli jeszcze kilka kroków i teraz Piotr spostrzegł, że to nie świtało, tylko las kończył się tutaj polaną i przechodził w niskie owocowe drzewa. Potem zobaczyli płot. Poszli wzdłuż niego i natknęli się na stojącą w furtce kobietę.

Zaczęli jej mówić, kim są i skąd się tu wzięli, ale kobieta przerwała im:

— Kimkolwiek jesteście, czekałam na was, wejdźcie w nasze progi... Głodnego trzeba nakarmić, nagiego przyodziać, chorego nawiedzać...

Odwróciła się i poszła przodem, prowadząc ich do domu. Nie widzieli jej twarzy, dostrzegli tylko tyle, że ręce miała złożone na podołku, jakby trzymała w nich różaniec. Była bardzo wysoka i szczupła, poruszała się z godnością i jakąś pokorą zarazem. Rogi chusteczki, którą miała na głowie, luźno puszczone na ramiona, poruszały się przy każdym jej stąpnięciu jak końce kornetu.

Zaprowadziła ich przez sień do izby gościnnej, starła fartuchem nie istniejący kurz ze stołków i powiedziała:

— Usiądźcie, utrudzeni jesteście. Nakarmię was, zanim pójdziecie na spoczynek.

Usiedli nie wierząc własnym oczom, że oto są pod dachem całego, nie rozwalonego domu, że zaraz podadzą im pożywienie i położą do snu w czystej pościeli. Cisza aż bolała w uszach. Piotr rozglądał się z niedowierzaniem: czy to wszystko jest złudzeniem tylko, czy też istnieje naprawdę?

Podłoga była jasnozłocista, barwy lipcowego miodu, sprzęty z takich samych desek. Wszędzie lśniło od chłodnej czystości. Na oknach białe zasłony, fuksje i pelargonie. W rogu izby wisiał wielki krucyfiks z Ukrzyżowanym. Pod krzyżem — dopiero teraz dostrzegli — stał misternie rzeźbiony klęcznik z drzewa hebanowego. Był to sprzęt niezupełnie z tego domu i z tego świata. Potem Piotr zauważył jeszcze przez uchylone drzwi, że w sąsiedniej izbie obok większej niemal pryczy stoi mały, inkrustowany srebrem i kością słoniową sekretarzyk.

Gospodyni szczękała talerzami w kuchni. Do izby wszedł tymczasem wysoki człowiek w zgrzebnym odzieniu. Był on kiedyś na pewno pięknym mężczyzną. Ślady jakiejś klasycznej urody przebijały się przez nalot opalenizny, ceglastej nieco, jakby człowiek ten ulepiony był ze zbyt wypalonej gliny. Wszedł, czytając grubą książkę małego formatu. Gdy opuścił ją, zdziwiony lekko ich widokiem, Piotr zauważył, że na serdecznym palcu mężczyzny tkwi gruby pierścień z ciemnym kamieniem. Zdziwienie na jego twarzy szybko zresztą ustąpiło miejsca dyskretnej dobrotliwości.

Jedli podane pożywienie łapczywie, nie wiedząc, po co sięgać najpierw, po bochen chleba, wędzoną szynkę czy po biały, pachnący kminkiem ser. Po pierwszych jednak kęsach poczuli, że więcej nie przełkną. Byli zbyt znużeni.

Wysoka kobieta stała w progu ze splecionymi rękami, zapraszając ich do jedzenia. Mężczyzna usunął się dyskretnie do drugiej izby. Słychać było stamtąd jego szept i szelest przewracanych kartek.

W pewnym momencie za oknem coś zabielało. Piotr poruszył się i spojrzał na Marię. Siedziała udając, że nic nie widzi, albo nie chcąc nic widzieć.

Nie umiał przerwać tego milczenia. Wiedział tylko, że nie może zostawić Diany samej w ciemnościach. Diana nie może tam stać i drżeć z wyczerpania i głodu, podczas gdy oni siedzą tutaj przy świetle, przy zastawionym stole, czekając na spoczynek pod gościnnym dachem.

— Diana przyszła — powiedział nagle bez namysłu.

Maria spojrzała na niego z trwogą i wyrzutem. Wtedy poczuł potrzebę usprawiedliwienia siebie, Diany, a nawet jej, Marii, z tego, co się stało. — Widocznie... — szukał odpowiednich słów, nie mógł na nie natrafić, wreszcie znalazł — widocznie za płytko ją pochowałaś.

Ucieszył się, że to takie proste i tak szczęśliwie przyszło mu na myśl, zanim kur po raz trzeci zdążył zapiać. Było mu teraz lżej, że nie zapierał się więcej Diany. Myślał też, że otworzył dla Marii jakąś furtkę, przez którą ona będzie się mogła wycofać i przyznać, że wie, iż Diana żyje. Ale Maria była nieustępliwa. Ona uparła się trwać przy swoim. Spojrzała kątem oka na gospodynię stojącą w drzwiach, wstała od stołu, dała jej znak. Obie wyszły do sionki. Rozmawiały szeptem, ale Piotr słyszał każde słowo, znał tak dobrze Marię, że wiedział, co ona w jakiej okoliczności może powiedzieć.

— Niech pani nie zwraca na to uwagi... On jest chory... Jeśli mu się nie sprzeciwiać i zachowywać się tak, jakby jego majaki były żywymi ludźmi, jest spokojny. Inaczej wpada w gniew. On dużo przecierpiał, ma nadwerężony umysł, umysł artysty przy tym, wrażliwy, o bogatej wyobraźni...

Gospodyni nic nie odpowiedziała. Stała w sionce. Maria wyszła teraz na podwórze. Zdawało mu się, że zaczęła rozmawiać z Dianą.

— Dlaczego idziesz za nami, Diano? Przecież pochowałam cię dosyć głęboko.

Diana roześmiała się gorzko.

— Wiem, że pani mnie pochowała. Chciałaby pani raz na zawsze przysypać mi oczy i usta piaskiem, ale — ja nie umarłam.

— Dlaczego kłamiesz, Diano? Dlaczego uchylasz się od śmierci? Przecież Piotr niósł cię umarłą na rękach...

— A jednak ja żyję. Tak prędko się nie umiera, nie tak łatwo odchodzi się z tego świata.

— Uparta jesteś, Diano — tłumaczyła cierpliwie Maria. — Dalej chcesz mącić spokój Piotra. Nie widzisz, ile przez ciebie wycierpiał? Nie wiesz, że wrócił do mnie i że my razem już przeżyjemy resztę życia? Odeszliśmy od tamtego świata, aby móc zapomnieć o wszystkich cierpieniach, a ty — wciąż idziesz za nami...

— Nie jestem uparta — mówiła Diana szczękając zębami z zimna. — Jestem zziębnięta i głodna. Strasznie jest zostać samej w pustym polu, błąkać się po lesie. Boję się ciemności, jeszcze do niej zupełnie nie przywykłam. Niech mi pani zezwoli wejść do izby, odpocząć chwilę, ogrzać się...

— Wpuść ją, Mario! — krzyknął nagle Piotr w otwarte okno.

Maria milczała chwilę za oknem, a potem powiedziała głośno, jakby chciała, aby Piotr słyszał:

— Więc wejdź, skoro twierdzisz, że nie umarłaś.

Maria wracając z dworu znowu poszeptała w sionce z gospodynią. Piotr słyszał, jak tamta odpowiedziała spokojnie:

— Dla mnie nie ma na tym świecie nic dziwnego. Ja wszystkie ludzkie stany znam i rozumiem.

Do izby weszła najpierw Maria. Usiadła na swoim miejscu obok Piotra, potem wśliznęła się Diana.

Piotr nie poruszył się. Czuł na sobie spojrzenie Marii. Nie dał nic po sobie poznać, tylko gdy Maria pochyliła się nad swoim talerzem, powiedział z łagodnym wyrzutem:

— Czemu nie poczęstujesz niczym Diany? Daj jej talerz, niech coś zje.

Maria spojrzała na gospodynię, ta odpowiedziała jej ruchem brwi, wyszła do kuchni i po chwili wróciła z jeszcze jednym nakryciem. Podała je Marii, ta wzięła je — poszła za wzrokiem Piotra i postawiła talerz tam, gdzie on patrzył.

— Poproś ją, żeby jadła, chociaż jest tak zmęczona, że zasypia...

Maria rzuciła spojrzenie na gospodynię i rzekła spokojnie, chcąc widocznie zadośćuczynić każdemu życzeniu Piotra:

— Jedz, Diano, proszę cię...

Siedzieli jakiś czas w milczeniu. Wreszcie wstali od stołu i zaczęli się zabierać do snu. Gwiazdy chrzęściły za oknem, ocierały się o szyby, las stał w skupionym milczeniu. Na stole dopalała się świeca. Lśniąca od czystości pościel pachniała wiatrem i łąką.

Maria układała się do snu. Piotr czynił to samo, ale naraz znieruchomiał.

— Mario, czy my śnimy? Czy to wszystko jest naprawdę? Posłuchaj, jaka tu cisza, jakby to nie było na tym świecie... Boję się, że ta cisza nagle pęknie i... — Nasłuchiwał. — Straszna pustka, nie mogę jej znieść.

Maria westchnęła. Ze smutkiem czy z żalem. Pomyślał, że niepotrzebnie zaraża ją swoim wiecznym niepokojem.

— Wiesz — powiedział — wyjdę na chwilę. Porozmawiam z nią. Jej pewnie też nielekko samej...

Maria opuściła głowę.

— Ty zawsze wolałeś być dobry raczej dla kogo innego niż dla mnie... A czy mnie jest lekko?

— Przecież o zmarłą Dianę nie możesz być zazdrosna...

Maria nie podnosiła oczu. Widać było, że mocuje się z sobą, aby nie wybuchnąć. Odeszli od świata, aby zapomnieć o wszystkim, tyle się natrudziła szukając drogi przez lasy i moczary i oto... Piotr tłumaczył jej, uśmiechając się, a może drwiąc z niej i z jej wysiłków:

— No przecież mówiłaś, że ją pochowałaś? Skoro ją pochowałaś, to jej nie ma. Czyż nie zachowujesz się tak, jakby jej nie było? Nie dajesz mi tego wciąż do zrozumienia? Nie dostrzegasz jej. Pragnęłaś jej śmierci, a nie mogąc jej unicestwić, zaprzeczasz jej istnieniu. Pochowałaś ją w sobie, zabijasz ją co chwila na nowo, w sobie, we mnie, wobec ludzi... Ale wiesz dobrze, że to się nie uda całkiem, nie można zupełnie zabić człowieka. On będzie z nami zawsze szedł. Żywy czy umarły. Będzie przychodził do naszego stołu, jadł z nami, będzie się kładł z nami na posłaniu, będziemy z nim rozmawiać, kochać go dalej, jeżeli go kochaliśmy, i nienawidzić, jeśli darzyliśmy go nienawiścią. Będzie patrzył na nas z wyrzutem, domagał się swego istnienia w nas... Ten człowiek będzie żył, dopóki my żyjemy, i umrze dopiero razem z nami, którzy nosimy go w sobie...

Maria milczała. Szelest kartek w sąsiednim pokoju, gdzie stała prycza i sekretarzyk inkrustowany srebrem i kością słoniową, ustał. I w tej właśnie ciszy — wydało mu się — rozległ się daleki, suchy trzask. Po chwili błysk roz-

jaśnił wnętrze izby. Piotr podszedł szybko do okna. Nad lasem wisiało w powietrzu zielonkawe światło. Stanął w progu sąsiedniej izby i powiedział głośno do mężczyzny:

— Co to? Rakieta?

Mężczyzna popatrzył na światło, które właśnie zaczęło spadać pionowo i zniknęło w lesie, potem na wystraszoną twarz Piotra.

— Tooo? Gwiazdy spadają... O tej porze zawsze gwiazdy spadają.

Patrzył na Piotra przenikliwie. Piotr odszedł, ale nie uwierzył w spadanie gwiazd. Kiedy gwiazdy lecą, człowiek przywołuje swoje najlepsze myśli, aby się spełniły jego życzenia. A on czuł lęk. Usiadł na łóżku i nadsłuchiwał: czy znowu coś nie zajęczy w powietrzu.

— Kładź się — powiedziała Maria — już późno...

Położył się. Leżał w ciemności i — znowu nadsłuchiwał. Przekleństwo, chyba już nigdy człowiek nie przestanie nadsłuchiwać i wzdrygać się przy lada trzasku.

Tamten za drzwiami nie przestawał szeptać. Piotr rozróżnił pojedyncze słowa, uchwycił strzępki modlitwy:

— *Requiem aeternam dona ei Domine... et lux perpetua... in secula seculorum... Amen...*

Piotr krzyknął: „Nie, nie, tylko nie *requiem!* Ja jeszcze żyję...". Mówił tak, ale czuł, że serce przestaje mu bić i że, jeżeli Maria go nie uratuje, skona za chwilę.

— Marioo... — jęczał głośno i wiedział, że głos z jego ust wcale nie wychodzi. — Ratuj, mnie, umieram...

Poczuł na swoich ramionach czyjeś ręce, potem dobiegł go z daleka głos Marii:

— To sen, Piotrze, tobie się to śni... Leżysz na sercu, to dlatego, obróć się na wznak... Tu taki spokój, siano pachnie.

Westchnął z ulgą. Sen? To dobrze, że tylko sen...

A jednak poczuł ciężar serca, drętwy ból lewego ramienia i połowy pleców. Jak to mógł być sen, kiedy serce go boli i zdaje mu się, że zaraz umrze?

Westchnął głęboko, aby wciągnąć do płuc powietrze, pobudzić krążenie krwi. Poczuł mocny zapach koniczyny, mięty i miodunki, znajomy zapach. Skąd się tu wziął? Aha — przypomniał sobie — to ta kobieta nawieszała w całym mieszkaniu mnóstwo wianków uwitych z ziół. Widział je pod Ukrzyżowanym przy klęczniku i nad łóżkami... Ten człowiek za drzwiami ciągle się modli. On pewnie modlitwą chce przygłuszyć trzask rakiet, które w tej pustce bierze za spadające gwiazdy. Trzeba będzie stąd dalej uciekać. Za mało, widać, odeszli od świata, skoro on idzie za nimi. Trzeba będzie, gdy się tylko rozwidni, obudzić Marię i iść dalej.

Usiadł na łóżku i spostrzegł, że Maria też siedzi na swoim posłaniu i patrzy na niego. Ona też już wiedziała, że muszą iść dalej.

Zaczęli się zbierać gorączkowo do drogi. Na pierwsze odgłosy ich krzątań weszła do izby gospodyni. Była ich pośpiechem nieprzyjemnie zaskoczona.

— Dokąd wam tak pilno? Dlaczego chcecie odejść od nas? Czyż wam źle u nas?

Piotr popatrzył na Marię, jakby mówił: wytłumacz jej, dlaczego musimy stąd odejść, dlaczego mając już ten kąt, czyste posłanie i kromkę chleba, o której wczoraj myśleliśmy, że wystarczy nam za wszystko, właśnie rzucamy to, aby znowu gdzieś dalej pędzić, znowu szukać jakichś innych dróg, innych miejsc. Ale Maria nie potrafiła tego wytłumaczyć. Mówiła, nie patrząc na gospodynię:

— Jesteśmy wam wdzięczni za wszystko, dobrze tu u was, spokojnie, ale... życzcie nam trochę żywności na drogę, podwieźcie nas, jeśli można prosić, do najbliższej stacji, skąd pojedziemy dalej, nie gniewajcie się, my musimy iść dalej...

Gospodyni umilkła, przełykając zawód jak zniewagę. W końcu rzekła oschle:

— Podwieźć was możemy. On — wskazała oczami na sąsiednią izbę — pojedzie z wami. Ale czemu nie chcecie zostać? Ugościliśmy was, jak chcieliście, więcej nawet niż chcieliście. Prosiliście o chleb i wodę i o wiązkę słomy do spania — daliśmy wam więcej. Możecie zostać z nami. Jesteście delikatnego zdrowia — patrzyła na Piotra z urazą, ale i z żalem — używilibyśmy się razem, byłoby nam dobrze z wami...

Opuściła oczy, jeszcze czekała, aby się namyślili i pozostali, nie doczekawszy się jednak niczego prócz milczenia skończyła nagle:

— Skoro nie chcecie, Bóg z wami. Odjeżdżajcie.

Odwróciła się i wyszła.

Maria spojrzała pytająco na Piotra.

— Piotrze... — szepnęła.

Było im czegoś żal. Oboje pomyśleli równocześnie, że mogliby tu zostać, że może wkrótce będą żałowali ucieczki stąd. Może to, co przygnało ich tutaj, nigdy tu nie dotrze, ominie ten ukryty w lasach kąt, jak powódź omija wzniesienia na równinie, oblewając je tylko dokoła wzburzonymi wodami. Może Diana nie pokaże się więcej i Piotr przywyknie do pustki i nocnych modłów mężczyzny za drzwiami? I oboje pomyśleli w tej samej chwili: a jeżeli nie? Jeżeli w dodatku to światło świecące wczoraj nad lasem nie było blaskiem spadającej gwiazdy?

Wyszli. Mężczyzna wiózł ich polną drogą. Milczał. I oni milczeli. Wyczuwali, że stało się coś niewłaściwego: nie wiedzieli co, czy to, że w ogóle tu się znaleźli, czy też, że znalazłszy się tu nie umieli spełnić ukrytych pragnień gospodarzy, czym ich dotknęli do żywego. Po godzinie jazdy mężczyzna zatrzymał konia i powiedział:

— To już. A teraz idźcie z Bogiem.

Zdziwili się:

— Przecież mieliście nas podwieźć do najbliższej stacji...

— Tu nigdzie w pobliżu nie ma stacji... Jest tam — za lasem, za parowami, koń nie przejedzie. Ptak najwyżej przeleci.

Zsiedli. Mężczyzna zawrócił i wkrótce ucichł turkot jego wozu.

Szli teraz w stronę jakiegoś miasteczka, które dostrzegli na niewielkim wzniesieniu. Podchodzili właśnie do niego drogą śród opłotków i sadów, gdy ktoś kobieta stojąca na ganku zaczęła kiwać do nich ręką i wołać:

— Panie Piotrze, panie Piotrze, a skądże to Bóg prowadzi? Tyle lat, wieki całe... Nie poznaje mnie pan?

Przypominał sobie z trudem, więc mu pomogła. Jest siostrą jego przyjaciela

ze studiów, który zmarł. Zachowała po bracie album z fotografiami, na tych fotografiach wszędzie jest Piotr.

Kobieta zbiegła do furtki, otworzyła drzwi przed nimi, zapraszała do siebie. Mówiła, że teraz Piotr będzie jej bratem, niech zostaną z nią na zawsze, będzie im dobrze ze sobą, jak w rodzinie. Przyjęli gościnę, odpoczywali, ale Piotr wzbraniał się: jakżeby mogli zostać, są biedni, nie mają czym zapłacić. — Och, głupstwo — mówiła. — Namaluje mi pan portret brata. Chciałabym, aby brat na nim był jak żywy. W tym samym ubraniu, w którym ostatnio chodził, i z tą pierwszą zmarszczką koło lewego kącika ust.

Piotr drgnął i spojrzał na Marię. Nagle przypomniało mu się, że nie ma ze sobą ani rulonu z płótnami, ani pędzli, ani farb. Zostawili to wszystko gdzieś po drodze, razem z walizką. Kiedy huczały armaty, ludzie padali od ran i wyczerpania, a oni zaledwie sami siebie dźwigali — wszystkie bagaże wydały się im zbędne. On sam też przecież był niepotrzebny światu.

Zasępił się. Teraz powstawała nikła nadzieja, że może jednak przydałby się na coś. Wprawdzie gdyby namalował tej kobiecie portret jej brata, stanęłaby przed nim i powiedziała: „A to co?". Uśmiechnął się nawet, wyobrażając sobie jej minę, ale pomyślawszy, że mógłby tu znowu zacząć malować, odczuł zwyczajnie — brak swoich narzędzi pracy. Lubił swoją pracownię, kąt ze sztalugami, lubił myć pędzle, czując dotyk ich szczeci, nade wszystko lubił ten moment, gdy wizja kłębiła mu się jeszcze pod powiekami, a on decydował się na pierwszy ruch pędzla, podobny do pierwszego sztychu w przeciwnika, którego trzeba pokonać.

Zamyślił się i dopiero teraz spostrzegł, że kobieta przygląda mu się uważnie. Powiedział, że nie jest pewien, czyby potrafił namalować portret brata taki, jaki by ona chciała mieć. Portretów nigdy nie malował. A co? No, kompozycje różne, jakby jej to określić dokładniej...

Kobieta patrzyła ze zdziwieniem: jakże to? A może się omyliła i wzięła go za kogo innego? Czy jemu Piotr na imię? Kiedy potwierdził — zapytała jeszcze, czy on na pewno jest tym artystą, o którym jej brat tak często wspominał?

Piotr kiwnął głową, ale na twarzy jej pojawiło się niedowierzanie i podejrzliwość. Nad górną wargą zarysowała się zmarszczka, coś niby ironiczny uśmieszek. Podobnie uśmiechał się Henryk. „Och, to nic — powiedziała — jeżeli nawet nie może pan namalować portretu brata, to i tak mogą państwo pozostać. Będzie pan mówił o nim, o tym, jak mu się wiodło tam, w świecie..."

Rozmawiała z nim jeszcze, lecz jakiś cień niedopowiedzenia padł na nich. Piotr zamyślił się, czuł, jak między nimi powstaje coraz większa rysa, której nie zdołają zatrzeć ani prostota, ani gościnność tej kobiety. Jeśli zostanie tu dłużej, rysa ta pogłębi się tak bardzo, że z czasem cała serdeczność kobiety okaże się czymś sztucznym i wszystko to trzaśnie z hukiem. Na domiar zaś złego od pewnego czasu twarz kobiety zaczynała mu przypominać kogoś, kogo chcieli razem z Marią zapomnieć. Spojrzał uważniej i uzmysłowił sobie, że przecież to jest siostra Henryka. „Kiedyż on umarł — myślał — nic nie słyszałem o jego śmierci".

I nagle ten dom, to ciepłe schronisko, do którego uciekli od świata, wydał mu się zupełnie czymś innym. Jakąś zadrą wbitą tak głęboko w skórę, że nie dawała się wcale wyciągnąć. Teraz Piotr spostrzegł, że jedli przy brudnym, niczym nie nakrytym stole, zasypanym okruchami i popiołem z papie-

psów. Ściany mieszkania były obdrapane i porysowane, wszędzie kurz i śmie-
i Fotele miały sterczące, pewnie od lat nie naprawiane sprężyny. Kobieta
auważyła zmianę na twarzy Piotra, poszła za jego oczami, patrzył właśnie
a zwisającą, zaczepioną na jednym haku, ramę od firanek.

— Wszystko tu u nas takie — powiedziała pełna zniechęcenia i rezygna-
ji — tu nie ma ręki, która by się tym wszystkim zajęła. Brat zawsze obie-
wał, że przyjedzie, że zajmie się domem, a jak raz w życiu przyjechał, to
odził gdzieś po ludziach albo łaził po strychu, przewracał stare szpargały.
tem odjechał, a dom został taki, jaki był... Dla kogo miałam dbać o to
szystko?...

Siedzieli jeszcze trochę, ale Piotr tylko czekał na odpowiedni moment, aby
ad wyjść i nie powrócić więcej. Wreszcie kobieta sama zaproponowała, aby
ejrzeli miasteczko. Zgodzili się skwapliwie. Miała ich oprowadzić po nim,
e w ostatniej chwili zatrzymały ją zajęcia w kuchni.

Wyszli na rynek, bo miasteczko to składało się właściwie z tych kilkunastu
mków z ogrodami, ustawionych w czworobok przy dość obszernym, zabru-
wanym białymi kamieniami placu. Gromadki kobiet stały na środku, skle-
y były pootwierane na przestrzał, wewnątrz przy ladach nikogo nie było.
rzedawczynie siedziały na kamiennych schodkach przed sklepami, grzejąc
ę w słońcu. Zupełnie nie zwracały uwagi na jakieś huki, które raz po raz
biegały tu skądś, jakby z głębi doliny. Piotr przystanął, bo huk wydał mu
ę znajomy i — zatrważający.

— Co to? — zapytał, gdy coś ponownie wstrząsnęło powietrzem. — Armaty?

Popatrzono na niego ze zdziwieniem i zgorszeniem; mówił o czymś, o czym
e należało tutaj nawet wspominać. Ktoś wreszcie odpowiedział:

— Tooo? To głazy w kamieniołomach. — Tam są stare kamieniołomy, czyżby
n o tym nie wiedział? Skały wietrzeją, pękają i osuwają się, a spadając wy-
ołują huk. Jak zwykle kamienie, gdy roztrzaskują się w przepaści...

Piersią Piotra szarpnęło westchnienie ulgi, powiedział szybko do Marii:

— To nie armaty, to głazy, które się osuwają w kamieniołomach. — Ale
iał wielką ochotę zobaczyć te głazy na własne oczy.

Szli teraz koło piekarni, rozpoznali ją z daleka po zapachu kwasu chlebo-
ego. Za ladą stała kobieta w średnim wieku. Ujrzawszy ich, roześmiała się
pieszona, zaczęła kiwać ręką, by weszli.

— Proszę państwa, niech państwo wejdą. Świeży chlebuś, jeszcze ciepły.
pozwólcie państwo, wejdźcie chociaż na chwilę.

Wyniosła krzesła z mieszkania i posadziła ich. Słyszała już, że mają osiedlić
ę w tym miasteczku, zaczęła pytać, gdzie się zatrzymali. Żałowała, że nie
niej. Jest sama, ma piekarnię, mogliby tu zamieszkać. Byłoby im dobrze
azem, tak jak w rodzinie. Ona zawsze ceniła artystów. Niech się Piotr nie
artwi, że nie miałby czym zapłacić. Mógłby... na przykład piekarnię jej wy-
alować... W kwiatuszki jakieś, owoce i ptaszki, takie, jakie się nieraz widzi
a obrazach.

— W taką martwą naturę? — zaśmiał się Piotr.

— W martwą? Nie, skądże, w żywą, jak najbardziej żywą!

— To, o czym pani mówi, nazywa się u nas martwa natura.

— Dlaczego? Głupio się nazywa. Aaa, może dlatego, że są na niej czasem
bite ryby albo cietrzewie wiszące nogami do góry? Nie, ona takiego czegoś

nie chce. Żadnego koloru krwi, żadnej szarości ani siności. Ona sama wybierze Piotrowi kolorek i wzorek — jasny, wesoły. Życie jest smutne, więc obrazki na ścianie niech będą wesołe. Już ona nauczyłaby artystów, jaka powinna być sztuka, gdyby miała władzę nad nimi.

Znów się roześmiał, nie wątpił, że nauczyłaby, już sama dyskusja z nią o tym, jaka powinna być sztuka, jest niezwykle pouczająca. Lecz zamówienia niestety nie może przyjąć. Nigdy jeszcze ścian nie malował, to byłoby dla niego za trudne. Odparła, że to podobne nawet do malarstwa sztalugowego — obraz maluje się pędzlem i farbą i ścianę maluje się pędzlem i farbą. Tyle że ściana trochę większa niż płótno. Ot i już cała różnica. Dobrze namalowana ściana to nawet większa sztuka, bo i rozmiar ściany duży, i pożytek z takiego malowania — większy, taki życiowy. No, jeśli Piotr nie potrafi czy też może... nie chce, to...

Tu kobieta wybuchnęła śmiechem i zaczęła go trochę dobrotliwie, trochę kpiąco pocieszać. No, no, nie ma się czego martwić, ostatecznie zapłacą jej za mieszkanie czymś innym. Może mają teraz ochotę na bocheneczek świeżego chlebusia? Niech wezmą darmo, nie potrzebują płacić. Ją stać na to, aby artystów popierać.

— A dla pana — zaśmiała się i pochyliła nad nim, żeby Maria nie słyszała tego, co mu szeptała do ucha — dla pana miałabym smaczną bułeczkę. Nie chce pan mojej bułeczki? — mrugnęła do niego porozumiewawczo. — Świeżutka, no, może choć raz spróbować, przekona się pan, będzie panu smakowała. Potem będzie się pan sam dopominał o moją bułeczkę.

Śmiała się nisko, gardłowo. Piotrowi zrobiło się wstyd wobec Marii. Chrząknął niezręcznie, Maria zmieszana patrzyła w ziemię.

Gdy odchodzili, kobieta jeszcze mówiła, żeby przenieśli się do niej. Da im obszerny pokój za piekarnią. Do ściany przylega piec, więc jest tam zawsze ciepło, okna wychodzą na sad, więc jest tam cieniście.

Wyszli. Piotr zaczął sobie potem wyrzucać, że źle rozumiał jej propozycje, że nie potrafił żartem odpowiedzieć na jej żart. Nie zostaliby wprawdzie tutaj, ale kobieta, chociaż prostaczka, była wesoła, serdeczna, należało to umieć ocenić i rozstać się z nią tak, jak na to zasługiwała. Nie należy oczekiwać od ludzi więcej zrozumienia, niż zdolni są go okazać.

Zeszli przez plac nieco niżej, na białą wapienną drogę, która wyprowadziła ich z miasteczka. Po jakimś czasie Piotr uzmysłowił sobie, że w tym mieście nie widzieli ani jednego mężczyzny. Wszyscy widocznie pomarli albo je opuścili. Może dlatego kobiety tak zapraszały go, aby pozostał z nimi. Był jedynym, który mógł być bratem, kochankiem, mężem czy towarzyszem. Po jego odejściu znów zostaną samotne, nie mające z kim spędzać wieczorów przy stole rodzinnym, do którego tęskniły, nie mające dla kogo wkładać nowych sukienek ani z kim spać w ciepłe wiosenne noce. Nie mające nawet cienia nadziei na to.

Zatrzymali się nad strugą, która, spływając poniżej w zbiornik, obracała koło młyńskie. I tu, gdy tak stali na mostku przypatrując się swemu odbiciu, zamyśleni nad tą okolicą, gdzie otwierano przed nimi drzwi i serca, gdzie żegnano ich z żalem, gdzie wszyscy byli prości, życzliwi i weseli — i tu także otworzyły się drzwi i w progu młyna stanął niestary człowiek o miłej powierzchowności. Witał ich, jakby czekał na nich od dawna. Zaprosił ich do

izby, ugościł. Mówił: gdzież będą szli, niech zostaną tutaj. Patrzył na nich z jakimś oddaniem, z delikatną czułością. Mówił, że nieraz pragnął poznać prawdziwego artystę, który wszystko rozumie, który zna wszystko, co ludzkie, niczemu się nie dziwi. Usiadł koło Piotra, pogłaskał go nieśmiało po ręce.

— Zostań, mój miły — mówił — będziesz ze mną gospodarzył w młynie, matuchna nam będzie dom prowadziła, wszystko, co moje, będzie wasze, będzie nam dobrze razem.

Było im jeszcze żal miasteczka, które opuścili. Siedzieli pogrążeni w łagodnej melancholii, patrząc na rozległe łąki za oknami. Wdychali zapach świeżo mielonego żyta, słuchali wesołego turkotu koła młyńskiego i nie natrętnych, a tak uczciwie serdecznych zaprosin młynarza.

Oczy Marii spoczęły na Piotrze. Mówiły: „A może by tu zostać dłużej, jak myślisz, Piotrze? Chociaż trochę. Dlaczegoby nie można było zwyczajnie żyć, jak żyje tylu szczęśliwych prostych ludzi? Tu nas nie czeka ani lekceważenie możnych tego świata, ani zdrada fałszywych przyjaciół, ani zawiść ludzka...".

„Tu nas nic w ogóle nie czeka — czy zapomniałaś, kim jestem?"

„Czy to ważne być »kimś«?" — zdawały się odpowiadać jej nieruchome usta. — Może ważniejsze jest przeżyć życie w spokoju, bez szamotań, w łagodnym zdziwieniu nad tym, czego tu szukaliśmy, za czym to uganialiśmy się po ulicach tego świata.

Przecież w ogóle nie o to chodzi — odpowiadały źrenice Piotra — aby być kimś, aby coś znaczyć. Chodzi o to, że my tu wszędzie czujemy się jak gdyby tymczasem. Ja tymczasem idę, tymczasem rozmawiam z tymi ludźmi, tymczasem śpię, jem — a to, co jest we mnie, czeka coraz bardziej niecierpliwie. Chce żyć własnym, samoistnym życiem. Ja nie mam prawa unicestwiać tego. To wżera się we mnie, wwierca się w mój mózg, w moje nerwy i jeśli ja to w sobie zabiję, zabiję samego siebie. Ja będę chodził, rozmawiał dalej, może będę się nawet śmiał, ale będę martwy, bo ja jestem tym, co we mnie żyje nadzieją na wypowiedzenie się, co wypowiedziane — potwierdza dopiero moje istnienie.

Milczeli, mówiąc tak do siebie tylko oczami. Patrzyli przez okno na kwieciste łąki, zalane słońcem. Dwa małe obłoczki spłynęły gdzieś z bardzo wysoka, zawisły na chwilę w kwadracie okna i zaczęły pionowo spadać na ziemię. Kuliste, baniaste, jak długie, białe halki, wydęte wiatrem.

Piotr zamrugał nagle powiekami i wstał z ławy. Patrzył. Obłoki spływały prostopadle, pod każdym z nich jak pająk na nitce tkwił czarny, żywy punkcik.

— Co to? — spytał Piotr schrypniętym głosem.

Młynarz odwrócił oczy, patrzył na osiadające na ziemi obłoki, które zaczęły się kurczyć i wreszcie całkiem sklęsły na łące.

— Spadochroniarze? — rzucił Piotr.

— To? — odparł ze śmiechem młynarz, ale odwrócił głowę; zdawało się, że chce coś przed nimi zataić. — To latawce. Dzieci na łące puszczają latawce. Zaraz wam wyporządzę pokoje, zostaniecie, mili, prawda?

Ale ich znowu opanowała trwoga. Zebrali się szybko i wyszli.

Młynarz stał w progu i przełykał upokorzenie. Nic już nie mówił. Patrzył tylko za nimi tak długo, aż zniknęli za skrętem topolowej drogi. Potem usłyszeli huk zatrzaskiwanych w gniewie drzwi.

Szli, nie oglądając się za siebie. Noc przespana pod gościnnym dachem, dzień spędzony w cichym miasteczku pośród dobrych, prostych, tak życzliwych ludzi — dodały im sił do nowej wędrówki.

Dotarli do jakiegoś wzgórza. Zdawało się im, że widzą w zmierzchu zarysy zabudowań, mieli nadzieję trafić na jakąś wieś, ale kiedy podeszli wyżej — dostrzegli tylko płot i furtkę. Żadnego domu za nim nie było, tylko mrok, jakby ziemia za płotem urywała się w powietrzu. Coś jasnego opierało się o furtkę, która zaskrzypiała lekko, gdy zbliżyli się do niej.

Piotr stanął, wstrząśnięty nagłym dreszczem. Wlepił oczy w białą plamę przy furtce i wyrzekł samym poruszeniem warg:

— Diana...

Maria ścisnęła go za rękę.

— Znowu, Piotrze...

— Mówiłem ci, że ona będzie za nami szła. Żywa czy umarła.

— Piotrze, wróćmy do miasteczka, tam było dobrze, niepotrzebnie opuściliśmy je. Chodź, odnajdziemy drogę powrotną.

— Zaczekaj — powiedział — pójdę poszukać drogi...

— Nie, nie zostawiaj mnie samej! — krzyknęła Maria.

— Nie bój się — powiedział — ona ci nic nie zrobi. Umarli nie mogą nam wyrządzić nic złego. To my, żywi, krzywdzimy umarłych, odmawiając im często nawet swojej pamięci.

Zostawił Marię, zszedł nieco niżej. Słyszała, jak krążył, zatrzymywał się, wracał, mówił coś do siebie. W końcu wynurzył się z ciemności i powiedział:

— Nie ma drogi powrotnej do tego miasteczka. Zszedłem na dół, tam, gdzie przy strudze stał młyn... Nie ma tego młyna ani tych domów na wzniesieniu...

— Ależ, Piotrze, przecież dopiero co byliśmy tam... Nie czujesz jeszcze zapachu chleba z piekarni? Nie słyszysz, jak młyn turkocze?

Piotr wsłuchiwał się w ciemność, była głucha cisza, tylko furtka, o którą opierała się Diana, skrzypiała lekko. Pokręcił głową.

— Nie... nic nie słyszę...

— Przecież rozmawialiśmy z tymi ludźmi, jedliśmy z nimi, dotykaliśmy ich rąk. Podejdź wyżej, obróć się; jeśli wytężysz dobrze wzrok — zobaczysz jeszcze tych bogobojnych, miłosiernych ludzi z pustelni pod lasem, to ciche miasteczko... Obróć się...

— Nie, nie odwracaj się! — krzyknęła Diana.

Ale już było za późno. Piotr patrzył w dolinę. Po chwili zrozumiał, dlaczego Diana go ostrzegała. Widział ów cichy, gościnny dom na pustkowiu i jego mieszkańców. Nie poznawał ich. Kobieta stała przed zamkniętymi drzwiami, biła pięściami i krzyczała: „Po coś zrzucał duchowną sukienkę?! Żeby mnie zamknąć na całe życie w tej pustelni? Czego się wstydzisz przed ludźmi? Dlaczego nie możesz im w oczy spojrzeć? Dlaczegoś nie wyszedł do nich przemówić jednym bodaj słowem? To przez ciebie stąd poszli! Naumyślnie straszyłeś ich w nocy egzorcyzmami!".

Mężczyzna chodził po izbie, próbował się modlić, Piotr słyszał, jak powtarzał półgłosem: *„...et ne nos inducas in tentationem... et ne nos inducas in tentationem"*, a potem widział, jak mężczyzna doskakiwał do zamkniętych drzwi i wołał: „Milcz! Milcz, wiem, że mnie dawno masz dosyć, wiem, że mnie

nienawidzisz. Tobie lada obłąkane włóczęgi milsze są niż ja!". Potem chwytał się za skronie i szeptał: *„Domine... Domine... libera nos a malo...".*

„Amen, amen! — Kobieta biła pięściami w drzwi. — Skończ już to raz!" Wtedy mężczyzna zatykał sobie uszy, podnosił oczy do góry i aby zagłuszyć walenie w drzwi i jej krzyki, zaczynał śpiewać, na głos, zawodząco, jakby odprawiał mszę w kościele: *„Aaagnus Deeeei, qui tollis peccata muundiii.*

Kobieta wybiegała z domu, szlochała ukryta w cieniu drzew: „Boże, Boże, bądź miłościw mnie grzesznej...". Potem, uciszywszy się, stała długo w milczeniu. Szła znowu do furtki patrzeć, czy kto nie idzie ścieżyną, a dostrzegłszy kogoś, mówiła szybko, zanim przechodzień zdążył powiedzieć, kim jest: „Czekamy na was. Kimkolwiek jesteście, wejdźcie w nasze progi...".

Piotr ścisnął Marię za rękę.

— Widzisz, Mario, swoich prostych, dobrych ludzi... Widzisz te kobiety na rynku miasteczka. Słyszysz, o czym rozmawiają?

Na rynku w pełni słońca stała gromadka kobiet. Siostra Henryka mówiła, powstrzymując śmiech: „Prosiłam go, żeby mi namalował portret mojego zmarłego brata. On go najlepiej pamięta, tyle lat byli razem. I fotografie mu pokazywałam w albumie. Wiecie, co powiedział? Że nie umie. Zwyczajnego portretu namalować nie umie. To ci dopiero artysta, ha, ha, ha...".

„Artysta! — Kobiety pokładały się ze śmiechu, trzymając się za podołki. — Ha, ha, ha, ha, ha..."

„A ja mówiłam, żeby mi wymalował piekarnię. Też się przyznał, że nie umie. Artysta, ha, ha, ha, ha... Zwykłych kwiatków i ptaszków namalować nie umie..."

„Artysta! — Klepały się po ramionach, krztusząc się ze śmiechu tak hucznego, że obijał się o ściany domów, spadał kaskadami w dolinę i huczał aż tutaj. — Artysta! Hi, hi, hi, hi!"

Piotr wzdrygnął się, Maria schwyciła go za rękę.

Teraz widzieli młynarza. Chodził po młynie, wycierał łzy. Potem wyszedł na próg, stał w ciemności i patrzył na ślady, które pozostawili po sobie Piotr i Maria. Szeptał: „Odeszli. Oni też odeszli. Dlaczego? Co we mnie jest takiego, że nikt nie chce być ze mną? Dlaczego wszyscy uciekają ode mnie jak od zarazy?".

Zaczął wyłamywać sobie palce, wreszcie odwrócił się do stawu i zaczął krzyczeć: „To ty, czarownico przeklęta! Nie mogłaś tu wytrzymać, utopiłaś się i teraz chcesz, żebym na zawsze został sam! To ty kazałaś tym szczeniakom latawce puszczać, które on wziął za spadochrony! To były latawce, Piotrze, słyszysz? — krzyknął w ciemność w stronę wzgórza, gdzie Piotr stał z Marią. — Latawce, artysto, tchórzu przeklęty, co byś wiał za dziesiątą granicę, ledwie dziecinną pukawkę albo latawca zobaczysz. Latawce, Piotrze, słyszysz?".

Milczał wpatrzony w ciemność, w to miejsce, gdzie stał Piotr.

„Nie słyszy... — westchnął młynarz — odszedł. A ja bym im wszystko oddał, wszystko, co mam, gdyby tylko..."

Patrzył w czarną powierzchnię stawu, gdzie odbijały się samotne gwiazdy, a potem splunął w te gwiazdy, zatoczył się. Oderwał wreszcie rękę od poręczy mostku, spojrzał w niebo i zaczął uciekać. Wpadł do młyna i zatrzasnął drzwi, aż huk rozszedł się po dolinie.

Piotr przycisnął do siebie Marię, która drżała z przerażenia.

— Więc nie ma, nie ma miejsca na świecie bez trwogi, bez udręki...?

— Po coś się obracał, Piotrze? — mówiła Diana. — Trzeba było zachować chociaż jedno złudzenie.

— Właśnie, aby ich nie mieć. Teraz wiesz, Mario, że nawet w snach swoich jesteśmy zagrożeni. Chodź. Przeszliśmy już tyle, trzeba iść dalej, przejść wszystko do końca.

— Dokąd teraz? Którędy?

Diana otworzyła furtkę, weszli za płot i przystanęli gwałtownie. Przed nimi rozwierał się głęboki wąwóz.

— Tam — pokazała Diana na drugą stronę wąwozu — tędy...

Zobaczyli pomost przerzucony przez wąwóz, łączył dwa brzegi smugą tak niewidoczną, że niemal nie istniejącą. Piotr wiedział, że to nie pomost, lecz cień drzewa pada na oba brzegi i spaja je niematerialną więzią. Wiedział, że musi kiedyś wejść na ten nie istniejący pomost, musi bowiem w tej wędrówce zaznać wszystkiego, zanim dotrze do widzianej kiedyś we śnie równiny, gdzie nie ma już żadnego cierpienia, niczego prócz martwego spokoju.

Zbliżył się wolno do brzegu wąwozu, zajrzał w przepaść i cofnął się gwałtownie.

— Boisz się? — zapytała cicho Diana.

— Nnie — odparł niepewnie — nie boję się, ale...

— Nie ma innego przejścia na tamten brzeg. Patrz, oni też tędy przejdą...

Nie potrzebował pytać kto, w tej bowiem chwili poczuł na twarzy pęd powietrza, zobaczył przesuwający się w ciemności wielki koński łeb. Po sekundzie pojawiła się czarna kolasa z dwojgiem siedzących martwo ludzi. Koń pędził, unosząc się niemal w powietrzu. W ostatniej chwili dojrzał przed sobą przepaść, stanął dęba i zawisnąwszy przednimi nogami nad rozwartą próżnią, zarżał dziko, przeraźliwie. Rżenie wypełniło wąwóz, potoczyło się po równinie i odbiwszy się o kamienne, szare niebo, wróciło śmiertelnym echem trwogi. „Zabiją się!" — pomyślał Piotr i zanim koń spadł w przepaść, zakrył sobie oczy i krzyknął:

— Jezus... Mariaaa...

Poczuł dotknięcie czyjejś ręki i posłyszał szept:

— Cicho, Piotrze, śpij spokojnie.

Powoli uspokajał się. Trzymał rękę Marii, potem ścisnął ją, żeby się przekonać, czy to żywa ręka. I nadsłuchiwał. Rżenie jednak jeszcze rozlegało się. I serce Piotra wciąż waliło mocno, pełne trwogi. Otworzył oczy, poruszył głową. Rżenie, choć ciche, słychać było ciągle, jakby koń stał tuż gdzieś za ścianą snu.

— Co to? — zapytał wreszcie. — Koń?

— Jakiś powóz zajechał przed chwilą... O, ktoś rozmawia... — odparła Maria.

Ktoś na dziedzińcu mówił:

— Opuściliśmy ten dom, jak nam rozkazaliście. Chcieliśmy się lasami przedostać do naszej córki, ale tam... Tam już nic nie ma. Dom córki spalony, ją gdzieś los z dziećmi pognał. My... nie mamy się gdzie podziać...

— Tu nie możecie państwo zostać, zrozumcie, no... ja nie mogę przecież zdradzać tajemnic wojskowych — mówił niski męski głos.

— Pozwólcie nam tu zostać, to jest nasz dom, tu od pradziada żyliśmy i tu chcemy umrzeć... — błagał łamiący się kobiecy głos.

„To mówi ta kobieta w czerni o bladej twarzy z zaciśniętymi ustami, kobieta z portretu... — myślał Piotr. — Zaraz, z czarnej kolasy czy z czarnego portretu...?"

Otworzył szeroko oczy i starał się nie opuszczać powiek, ponieważ znowu wszystko się w nim pogmatwało. Znowu zapachniały koniczyna, miodunka i mięta, jak wówczas na łące, gdzie czekał na Marię, kiedy poszła pochować Dianę, zapachniały jak wianki, którymi obwieszona była izba w tej pustelni pod lasem.

Nagle — w stodole zatupotały czyjeś nogi po twardej nawierzchni klepiska i ktoś krzyknął:

— Wstawać, wstawać! Szybko, uciekać stąd!

Zerwali się, odrętwiali od snu, który jeszcze nie wymknął się z ich tkanek. Szli, potykając się o nierówności ziemi na dziedzińcu i o własne stopy.

W bramie stał powóz. Kobiecy głos pytał kogoś, kto trzymał konia za uzdę:

— Gdzież mamy jechać? Gdzie się schronić? Gdzie złożyć głowę?

Cień, który nie chciał ich wpuścić na dziedziniec, odpowiadał szybko, gorączkowo:

— Na tamten brzeg, na tamten brzeg. Tu będzie jutro piekło. Może zdołamy ich dopiero na rzece zatrzymać.

Piotr z Marią i Dianą przecisnęli się w ciemności obok kół kolasy i wyszli na drogę wyjeżdżoną przez powozy. Niebawem poczuł pęd powietrza na twarzy. Czarna kolasa przemknęła, uwożąc w głębi dwoje ludzi siedzących w niej nieruchomo — na tamten brzeg.

Piotr szedł niepewnie, bo droga spadała w dół. Przystanął wreszcie, schylił się: miał przed sobą rów jakiś czy fosę.

— Tu nie ma przejścia... — mruknął.

— Jest, jest kładka! — zapewniła go spiesznie Diana. — Chodźcie.

— Nie, nie! — krzyknął, schwycił Marię za rękaw i odciągnął. — Tam jest minerć!

Poczuł zawrót głowy, pomyślał o Dianie: „Jej urwało głowę, więc chce, żebym ja też umarł, nienawidzi mnie. Nienawidzi mnie już od dawna... od butów... nie, wcześniej... nienawidzi mnie od początku, za tę całą drogę, którą wyruszyła ze mną...".

Szedł szybko przodem, kierując się na wschód od dworu, z którego ich wyganiano, i naraz potknął się. Coś szczęknęło trącone jego stopą. Zatrzymał się, i ktoś leżący na drodze krzyknął półgłosem: „Co tu? Kto tu?". A ktoś inny zawołał jak przez sen: „Mamo, mamo...".

Wtedy spomiędzy chmur wysunął się na ułamek sekundy rąbek księżyca. Ujrzeli leżących pokotem na drodze i w rowach, w pełnym uzbrojeniu, śpiących, czarnych od zmęczenia, głodu i rozpaczy — żołnierzy.

Szedł teraz cały czas w ciemności po tak wąskim skrawku drogi, że ledwo mieściły się tam ludzkie stopy. Utrzymywał się na nim z trudem, co chwila

spychały go z nasypu stłoczone tabory, uderzały go koła, końskie kopyta i pyski chrapiące ze strachu. Woźnice modlili się i klęli, ściągali lejcami oszalałe konie, coraz nowa seria szrapneli pękała im nad głowami.

Piotr wciąż zsuwał się z nasypu. Leciał wtedy w dół, czepiając się chwastów i wbijając palce w piasek. Wspinał się w górę, szedł kilkanaście minut w zgiełku najeżdżających na siebie wozów, potem znów zapadał się w ciemność, przewracał się na rozbite wozy, plątał się w jakichś sztabach, kołach, porzuconych bagażach i znów obity, nie mając na całym ciele ani jednego miejsca, które by go nie bolało, czepiał się krzewów, ziemi i powietrza, aby wczołgać się na górę.

Rzeka była zapewne w pobliżu, bo wiatr niósł w powietrzu wilgoć, szumiały nadbrzeżne drzewa, wstrząsane dreszczem. Most powinien być niedaleko — a jednak tabory wciąż szły, tłocząc się, Piotr wciąż szedł i zapadał się, szedł i spadał — jak w nie kończącym się koszmarnym śnie.

Znowu po prawej zarysowały się niskie zabudowania, znowu chciał się na chwilę schronić przed serią szrapneli i znowu słyszał: „Uciekać stąd! Co tu robią cywile! Tu pozycja!". Znowu podrywał się, obiegał ściany domu, jakiś rozwalony płot i znowu znajdował się przy taborach. Stały w miejscu, konie wierzgały i kwiczały, ktoś przerażony wołał:

— Gdzie ten most? Tuśmy już dwa razy byli! Znów ten diabelski młyn...

Nieco z boku młyn ćmił się białawo w mroku. Ktoś odpowiadał:

— Do mostu trzeba w lewo, w lewo, a my wciąż w kółko!

Tabory zaczęły się cofać, potem znowu szły do przodu.

Po jakimś czasie Piotr poczuł, że skrawek drogi, którym się posuwa, rozszerza się. Mógł teraz pomieścić się na nim cały. Po chwili zrozumiał, że tabory skręciły w lewo. Widocznie na most. Rzucił się tam. Nie widział w ciemności nic, szedł na oślep i nagle uderzył piersią w tył wozu. Potem wyczuł koński pysk z lewej, koński zad — z prawej, na karku — końską mordę, ociekającą płatami piany. Pod nogami — beton. Znalazł się na moście w środku taborów. Szurał stopami, na tyle tylko było miejsca dla jego nóg, usuwał się spod dyszla, walącego go w ramię. Szedł tak długo między kołami, pyskami, dyszlami, aż raczej wyczuł, niż zobaczył lukę w ciemności, przemknął się przez nią i wparł się piersią w obetonowanie mostu. Zaczął iść wzdłuż bariery, schwycił za uzdę jakiegoś konia, który go przypierał do niej, chciał w pewnym momencie puścić go i wdrapać się na wóz, gdy nagle gdzieś, o kilkadziesiąt kroków przed nim, ze środka zbitych na moście taborów i posuwających się zbyt wielką masą w za ciasnym wąwozie — wytrysnęła w górę rakieta.

Piotr w jej błysku dojrzał, jak woźnica na jaszczyku zaprzężonym w siwka uniósł się z siedzenia, rozejrzał się rozpaczliwie dokoła i stęknął:

— Jezusie, już nas mają!

Po chwili z innego miejsca, z rzeki, niemal spod mostu, znowu wyskoczyła w górę rakieta i nim spadła — dokładnie oświetliła most, stłoczone tabory, które dosięgały już drugiego brzegu. I niemal w tej samej chwili gdzieś z ukosa odezwało się głuche stękanie, jakby lew mruknął nie otwierając pyska. Coś z szumem i świstem przeszyło powietrze nad mostem i spadło do wody. Ale druga i trzecia salwa już trafiła dobrze. Gdzieś w połowie mostu rozległy się krzyki i jęki, przekleństwa i kwik koni. Wołano stamtąd: „Naprzód,

naprzód" i jednocześnie: „Do tyłu! Do tyłu!". Wszczęła się panika, po chwili seryjna kanonada pokryła dachem salw oszalałych ludzi i zwierzęta.

Wozy tuż koło Piotra, przypierane od tyłu jadącymi taborami, wstrzymywane od przodu cofającymi się — zaryły się w miejscu; konie stawały dęba. Piotr, przyciśnięty do poręczy, nie miał piędzi miejsca, aby ruszyć się w jedną lub drugą stronę. Koła gniotły mu boki, konie wspinały się i zawisały nad nim. Ostatnim wysiłkiem woli przełożył nogi przez poręcz mostu i uczepiony betonu, ciemności i nadziei zaczął się cofać. Po jakiejś chwili beton pod nogami skończył się. Piotr namacał stopą ziemię, skoczył i zaczął biec z powrotem tam, skąd zdawało mu się, że przyszedł. Poza linię ognia.

Biegł, potykał się o powywracane wozy, o leżących ludzi, padał i wstawał. Wyzwalał się ze splątanej uprzęży, z czepiających się go rąk rannych i jęczących: „Ratunku! Wody! Bracie, ratuj, dobij...!".

Pot zalewał mu oczy, paliła go zdarta skóra, drętwy ból mięśni przenikał go na wskroś. Bolało go wszystko, ciemność, którą parł, powietrze, które wciągał w płuca, ziemia, której dotykał poranionymi stopami, i każdy strzęp bezładnych myśli. Właściwie nie myślał, przed oczami na czarnej ścianie nocy skakały mu ułożone w czerwone koła litery: nie ma ocalenia, nie ma ocalenia.

Potem od huku, który trząsł powietrzem, odłączył się jeden i trącił go w ramię. Piotr upadł. Czołgał się na kolanach, staczał się w jakieś doły, znowu lazł, macał rękami jakieś korzenie, trafiał głową w pnie; czuł, jak resztki ubrania i skórę drą mu jakieś kolce. Chciał podnieść się, wyzwolić z nich, ale nowe kolczaste łapy chwyciły go wpół. Nie upadł jednak. Zawisł w powietrzu, przeszyty na wskroś ostrymi igłami. Ociekał krwią, która z niego wypływała. Potem zamknął oczy; nie widział już i nie czuł nic.

Po jakimś czasie uchylił powiek: przez mgłę wciskała mu się siność przedświtu. Dźwignął zwisającą głowę i zobaczył pod sobą zrytą okopami ziemię, czarne żałobne pnie spalonego na węgiel lasu i druty kolczaste. Druty splątane, poskręcane, na pół stopione, i znów doły i druty, druty i rowy. Z jednej strony była droga pełna rozbitych wozów, ludzkich i końskich trupów. Pośród trupów poruszały się hieny. Szły od zmarłego do zmarłego, trącały ich pyskami, odwracały ich na grzbiety, dobierały się do gardła, serca i palców. Hieny miały ludzkie ręce, zdzierały zmarłym obrączki, wyrywały zęby i grzebały na sercach. Potem otwierały rozwalone bagaże, szukały skarbów i objuczone łupem kryły się w mroku.

Piotr poruszył się i jęknął. Druty wbiły mu się w piersi. Chciał opuścić nogi, namacać ziemię, by stanąć na niej. Zsunął się z drutów, które go rozdzierały, uchwycił się spalonego pnia i — stanął. Wtedy z jednej strony w wilgotnym przedświcie dojrzał daleko za spalonym lasem, nieco w dole, płaską równinę, połyskliwą, prześwietloną czerwonawo od spodu. Była podobna do nieruchomej płaszczyzny morza, kiedy najmniejszy podmuch wiatru nie marszczy jej powierzchni, kiedy jest twarda i szklista, zdawałoby się wybita z czarnozielonej, przejrzystej masy. Poczuł stamtąd lekki, chłodnawy podmuch.

— To tam... — szepnął.

Teraz wiedział, że ocalenie jest tam. Kiedy tam dotrze, będzie mógł iść bez trudu. Nie napotka na swej drodze żadnego dołu, w który się będzie zapadał,

nie schwycą go w potrzask druty kolczaste, które przez całą ziemską wędrówkę wpijały mu się bólem w ciało, nie trafi go człowiek ani pocisk przeznaczony dla kogo innego. Nie posłyszy jęku ani płaczu, ani pieszczotliwego głosu, który go sprowadzał z właściwej drogi, że wracał wciąż, kołował, gubił kierunek, zamiast zmierzać prosto do ocalenia. Będzie szedł równiną w łagodnym mroku, lekki, jakby stąpał po powierzchni spokojnych wód, wyzbyty wszelkich ciężarów, nawet ciężaru własnego ciała i własnych myśli, aż dotrze tam, gdzie równina opada na horyzont, gdzie kończy się wszystko, co jest materią, a zaczyna się — światło.

Poczuł ogromną ulgę. Przymknął powieki, chcąc zachować pod nimi obraz równiny. Wyciągnął stopę, aby namacać miejsce, gdzieby ją można było postawić. Szedł teraz po omacku z zamkniętymi oczami, starając się nie widzieć tego, przez co jeszcze miał przejść, co sprawiało mu ból. Macał rękami spalone pnie, zapadał się w okopy, pełzł nimi, skręcając jak one skręcały, drapał się po ich ścianach, darł gołymi kolanami i rękami druty, które wlokły się za nim, oplątywały go, owijając się wokół niego kolczastym pancerzem.

Długo tak szedł; paliło go słońce i mroził lód, krew z niego wyciekła do reszty, aż wreszcie ostatkiem sił wypełzł z czarnego lasu, doczołgał się po przesiąkniętym krwią ludzką piasku do brzegu równiny i legł bez ruchu. Od granicy połyskliwej płaszczyzny oddalony był na odległość ramienia. Teraz dostrzegł, że to, co brał za równinę, to jest rzeka. „Lete" — szepnął. I oddech wielkiej ulgi szarpnął jego piersią. Nie będzie musiał iść. Położy się na niej i ona sama wyniesie go t a m. Odpoczywał, wyciągnął tylko rękę, aby dosięgnąć wody, zanurzyć w niej palce, ale nie mógł do niej dostać. Więc odwrócił się na bok i wtedy zobaczył, że nie jest sam.

Na brzegu siedzieli, czekając na niego — Maria, Diana, Henryk i wiele jeszcze innych kobiet, które kochał w życiu, i wielu mężczyzn, z którymi się skrzyżowały jego drogi. Mieli pozamazywane twarze, jak figury na grobach zrobione z gipsu, którym rysy pościerały wiatr i deszcz. Nie wszystkich poznawał. Patrzyli na niego i mówili nieruchomymi ustami:

— Wstań, musisz nas przenieść na tamten brzeg...

A kiedy nic nie odpowiadał, powtarzali:

— Musisz to zrobić, inaczej będziemy za tobą szli i wołali ciebie. Zostawiłeś nas na drodze, ale nie uda ci się tak łatwo uciec od tych, których opuściłeś. Nie tak łatwo jest wymknąć się nam.

Pomyślał, jak to jest możliwe, aby — nie mogąc nawet iść — miał jeszcze brać ich na swoje barki? Nie podoła przecież temu. Więc przyczaił się, resztką sił sprężył mięśnie i rzucił się na piasku jak ryba, aby wpaść do rzeki, która go oderwie od tego brzegu. Zdawało mu się, że kiedy już przeszedł wszystko, co człowiek może przejść na ziemi, odpłynie od niej i nic go już nie będzie łączyło z porzuconym światem. Poniesie go teraz rzeka — lekkiego, obmytego z błota i krwi i z wszelkiej udręki.

Przez chwilę zdawało mu się, że płynie swobodnie na powierzchni wody, że zanika w nim już pamięć wszystkiego, ale nagle — zakrztusił się. Woda wdarła mu się do gardła. Chciał odetchnąć, wyrzucić ją z krtani — i nowy chlust wody wdarł się do jego płuc. Teraz woda przepływała przez niego, przez gardło, usta, płuca i serce. Jakiś lepki, parzący wodorost wdzierał mu się w usta, w mózg. Rozchylił powieki i ujrzał przed sobą — żółte pasma ni

włosów, ni to macek ośmiornicy. Kiedy stwór nadpłynął bliżej — zobaczył, że to ma twarz Diany. Poruszył gwałtownie rękami i zanurzył się głębiej, aby uciec od widoku jej rozpostartych włosów. Płynął teraz w dół, na samo dno, pragniał się zaszyć w kąt, umknąć przed ścigającymi go zjawami. Oparł się wreszcie plecami o ścianę rzeki i otworzył oczy. Zobaczył, że ciągnęły za nim sznurem ryby. Otoczyły go kręgiem, zamknęły go i patrzyły, poruszając płetwami. Patrzyły ludzkimi oczami Marii, Diany, Henryka, ojca i wszystkich, o których chciał zapomnieć. Teraz zrozumiał jeszcze jedno wielkie oszustwo losu. To nie była Lete, rzeka niepamięci. To było najgorsze piekło, jakie rzeka powalonego człowieka — piekło pamięci. Ryby szturmowały na niego, wdzierały się do jego mózgu, tłoczyły się do oczu, wszystkie na raz, natrętne, milczące, żądne życia pod jego czaszką, w jego myślach, w jego sercu. Zamknął oczy, aby ich nie widzieć, ale wtedy widział je jeszcze lepiej, niż gdy miał otwarte powieki; odpychał je rękami, ale one przepływały wśród jego palców, ocierały się o nie. Chciał się im wydrzeć, wymknął się dołem kręgu, odpłynął trochę, ale i one podążyły za nim i znów go osaczyły. Stały teraz w wodzie nieruchome, wpatrzone groźnie, domagające się posłusznego poddania. Szarpnął się więc ostatnią resztką nadziei, odbił się o dno i wyrzutem ciała wyskoczył nad powierzchnię wody. W tym momencie zobaczył nad sobą jakiś czarny pręt, chwycił się go, rozeznał w nim tylny resor czarnej kolasy, która przyjeżdżała nad jego głową na tamten brzeg, i — wydarł się czasowi.

Wszystko znikło. Unosił się w powietrzu sam, wolny. Wolny od bólu ciała i od bólu pamięci twarzy ludzkich.

Skądś, z bardzo daleka, jakby z tamtego brzegu, który opuścił, posłyszał płacz i szept:

— Boże, czy on już nigdy nie będzie taki jak przedtem?...

Wtedy roześmiał się. Śmiał się do rozpuku. Z nich, z ich żalu, z ich głupoty, z tego, że chcieliby, aby był taki sam jak kiedyś, aby znowu wszystko, cała komedia zaczęła się od początku.

— Nie śmiej się tak! — ktoś krzyknął.

Ale Piotr nie przestawał się śmiać. Śmiał się coraz głośniej, wielkim homeryckim śmiechem. Wiedział, że będzie się tak śmiał do skończenia świata. Nagle poczuł, że go ktoś uderzył z całej siły. W twarz. Przestał się śmiać. Poczuł ból. Krzyknął:

— Znowu?! Znowu mnie bijesz! Tyyy!

Czekał, aż go znowu ktoś uderzy i zada mu ból. Ale po chwili poczuł miękkość oplatających go ramion, cichy płacz i szept tuż nad sobą:

— Wybacz, wybacz mi, Piotrze. Nie mogę znieść tego śmiechu.

Przyczaił się. Milczał. Potem ostrożnie rozwarł powieki. Zobaczył, że leży w dole o gładkich, zielonkawych ścianach, prawie na samym jego dnie. Z jednej strony, nieco wyżej niego, znajdowało się prostokątne źródło światła. Nie mógł poruszyć rękami, więc powiedział do kogoś, kto przed chwilą nazwał go Piotrem:

— Ty, wydostań mnie stąd. Z tego dołu...

Nie posłyszał żadnej odpowiedzi. Zobaczył tylko w górnym rogu owego świetlnego prostokąta — jeden mały listek. Uderzał w coś przezroczystego, w czym załamywały się promienie. Powiedział:

— Tam mnie wyprowadź.

Potem wskazał oczami listek i dodał:

— Daj mi go.

Powiedziała: „Zaraz ci przyniosę taki sam!", chciała wyjść, ale schwycił ją za rękę i krzyknął:

— Nie zostawiaj mnie samego!

Poczuł dotyk ręki na czole i posłyszał szept:

— Nie bój się. Przecież nie opuściłam ciebie. Kochałam cię tyle lat. I nie zostawię cię samego. Ani teraz, ani nigdy.

Wtedy poznał ją. To była Maria.

Leżał teraz całymi dniami nieruchomo, wpatrzony w otwarte okno. Była cisza, niebem płynęły obłoki, szumiały drzewa. Kiedyś dobiegł go głos sygnaturki, domyślił się, że tam jest cmentarz. Uniósł głowę.

— Co to? Chowają kogoś?

— Zamknę okno, dobrze?

— Nie, tak jest dobrze — odpowiedział.

Innym razem z dołu dobiegł go krzyk bawiących się dzieci, zbudził się i uniósł, jakby chciał wyjrzeć na dwór.

— Otworzę okno — odezwała się.

— Nie, tak jest dobrze.

Ktoś w mieszkaniu nad nimi chodził czasem nocą, usypiał płaczące dziecko, śpiewał kołysankę. Piotr siadał wtedy na łóżku i słuchał. Maria zrywała się i mówiła:

— Pójdę ich uspokoić.

— Nie — odpowiadał — tak jest dobrze.

Nieraz pytała go:

— Chcesz czegoś?

Zaprzeczał ruchem głowy.

— Może się napijesz czegoś?

— Nie.

— Może ci poczytać, przynieść jakieś ilustracje?

— Nie.

— Powiedz, czegobyć chciał?

— Nic. Patrzeć.

Nie chciał niczego. Patrzył przed siebie, miął brzeg kołdry. Miał uczucie skończonej walki i poniesionej klęski. Ale był spokojny. Zużył bowiem wszystkie siły, całą wytrzymałość i cierpliwość, aby wyjść z niej jak najmniej pokonanym. Wygrać bowiem nigdy nie było można. Można było mniej przegrać.

Po jakimś czasie zaczął kreślić na kartkach ołówkiem i kredkami jakieś zygzaki, koła, splątane linie. Jakieś zarysy przedmiotów i twarzy, które widział pod powiekami. Czasem były to całe postacie o zniekształconych rysach twarzy, o drapieżnych rękach. Najczęściej jednak były to kolce, duże i małe przebijające się nawzajem, jakieś czerwone koła na czarnej ścianie, wybuchy żółtego światła w nocy. Ryby o ludzkich twarzach, ręce zaplątane w druty. Rysowanie tego sprawiało mu ulgę. Wyjmował te kolce z siebie.

Wanda Karczewska

Thanh-Le

CHCĘ I NIE CHCĘ

Nie chcę
żeby moja matka stara była nieszczęśliwa,
oszalała ze strachu późną nocą, niespokojna,
co wieczór stała przy oknie,
gdy podnoszą się mgły,
by łzy mojej matki płynęły po policzkach.
Chciałbym mieć
spokojne wieczory:
żeby matka szła w białej sukni do kościoła,
żeby siostra niosła książki do szkoły
i śpiewała z radości na drodze.
Żeby ryż zielony wyrósł olbrzymi,
a bambusowe gaje ocieniały drogi,
wieczorne dymy snuły się nad domami,
ogrody uginały się pod brzemieniem owoców,
zielonymi liśćmi, kwiatami ciążyły ku ziemi.

Chmury czarne pokryły błękitne niebo.
Zburzone domy.
Na głowie dziewczyny biała chustka żałobna.
To jest wojna,
zła i okropna.
Smutne obrazy, których nie chcę.

Thanh-Le

Piotr Lachmann

FINAŁ

odkąd kupiłem
czarny wełniany szalik
i czarne jedwabne skarpetki
czepia się mnie były góral słowacki
emigrant trochę siwych włosów
przedziałek w środku
olbrzymia twarz pomięta marynarka
pyta czy straciłem kogoś
odpowiadam niby dlaczego
powiada że czarne skarpetki szalik
odpowiadam wymijająco
o obyczajach chińskich
poezji litajpe silnikach elektrycznych
stenografii procesach czarownic
góral uparcie swoje o tatrach
rodzicach siostrze że na wojnie
że nie wiadomo że w niebie
spogląda na skarpetki pyta czy straciłem
denerwuję się krzyczę odczep się pan do cholery
spogląda na szalik pyta czy straciłem
wychodzę trzaskając drzwiami
kupuję zielony szalik
żółte skarpetki
i czapkę niewidkę.

POSTĘP

pięć po północy
w pierwszej połowie dwudziestego wieku
stary arystoteles
przechadzał się suchymi stopami
po morzu filozofów
i powtarzał w kółko zawiedziony

nie odbyła się moja bitwa morska
nie odbyła się moja bitwa morska
jestem do niczego
mama miała rację

pod nim
tratowały się łodzie podwodne
i wszystkie ryby
upiły się
benzyną

ŚRODA POPIELCOWA W KOLONII

Renem spływają do morza flotylle tekturowych nosów, czarne hiszpańskie aseczki i upiorne głowy kukieł, butelki, które wyzionęły ducha, zielone warcze i wyłysiałe peruki, perfumowane chustki i kolorowe spódniczki, ogony ociaczków i puste losy loterii fantowej, odwrócone meloniki z pluszowymi edźwiadkami przy sterze, ostatnie poblaski sztucznych ogni, proroctwa i niepełnione wróżby powielone na różowych przemokłych bibułkach, plastykowe iotły jednodniowych czarownic i pióropusz księcia karnawału: buchaltera fabryki Forda. Do zajezdni miejskich tramwajów schodzą się ze wszystkich ron opustoszałego miasta kuśtykający kataryniarze i ustawiają w kolejce, y zwrócić korby. Między czterdziestym ósmym a czterdziestym dziewiątym ętrem zawisła winda. W niej czternastoletnia w tygrysiej skórze: zgwałcona martwa. Obok klęczy starzec w kostiumie błazna i ceruje czarną pończochę ikuski. Księża podrywają się z letargu, ochoczo usadawiają na świeżo wyanych fioletowych poduszkach konfesjonałów, zacierają ręce i ćwiczą odszczanie grzechów. Pijany kościelny strzepuje z dzwonu katedry gruby koch mrozu. Mewy śpiące na poręczy stalowego mostu budzą się i otwierają rzydła.

olonia, dnia 10.II.1959

Piotr Lachmann

*
* *

Cepy cepy i jakie jeszcze
Dźwiękiem czarnym i dźwiękiem białym
Zatańczyły bosonogie deszcze
Po dnie dachu z blachy zardzewiałej.
Tańczą kreśląc zygzaki po niebie
Długoszyje jak Modigliani
Rozkrzyczane cyprysy, grzebień
W chmury warkocz ciasno wczesany.

Co za miłość, jaka uroda
Postrzelonej wichury cienkiej!
Lustra szuka w kałuży młoda,
Chwyta wodę w wilgotne ręce,
Przytulona tak do policzka,
Jakby odejść jej było smutno:

— Powiedz, może nie jestem śliczna,
Gdy rwę chmury jak stare płótno? —
Śliczna, śliczna i najweselsza,
Młoda matko brzemienna zielenią,
Świszcz do rymu deszczowym wierszom
W zaprószonej srebrem przestrzeni!

*
* *

Patrzenie rudzieje wieczorem.
Są to regaty lekkiego ożaglowania chmur.
Kołyszące się echa dnia
Opadające powoli
W trumnę podłużną nocy.

23.IX.1958

Meir Persiko

Nikos Chadzinikolau

ATENY MOJE

Ateny moje
— miasto błądzących cieni
nasłuchujcie
twoje kolumny wołają w ciemności
Ariadna z Naxos śmieje się

Ateny moje
— miasto uwieńczone
falami wszystkich mórz
spójrzcie
toną ostatnie żagle Posejdona
płaczą twoi ludzie
na nabrzeżu

Akropol
oczodołami świątyń
wije różaniec cierpienia

*
* *

Gdy wiatr przechodzi
pomiędzy gałęziami
wyją z bólu

gniazdo rozproszone
leży w objęciach
czarnego cienia drzewa

nie chodźcie tam
nie dotykajcie
ptaki może przeżyją

Nikos Chadzinikolau

Kazimiera Iłłakowiczówna

KILKA DYGRESJI

ŻEROMSKI NA ZIMNO

W roku poprzedzającym pierwszą wojnę światową — musiał to więc by rok 1913 — spędziłam w zimie kilka tygodni w Zakopanem, i to po raz pierw szy w życiu. Obecność tam przeuroczych Jentysówien z matką — Wand jeszcze nie Miłaszewskiej, Dzidki jeszcze nie Bardzińskiej i Zośki jeszcze n Borkowskiej — sprawiła, że poznałam szereg osób ze świata artystyczneg m. in. Stasia Witkiewicza, Karola Szymanowskiego i Artura Rubinsteina. A i kolacji w pensjonacie pań Zagórskich tak się nawet trafiło, że posadzono mn obok samego Żeromskiego.

Rok przedtem ukazała się moja pierwsza książka *Ikarowe loty*, któ zaiste ponad zasługę zauważono i pochwalono, nosiłam więc w pobłażliwy oczach pań domu rangę pisarza, stąd to honorowe miejsce. Ale sąsiad mój n wiedział, jakie szczęście go spotkało, widział natomiast młodą, gładko ucz saną panienkę w białym pikowym kołnierzyku i wnosił, że ma przed sobą j kąś początkującą sportsmenkę. Wahał się wyraźnie przez chwil parę, po czy zapytał z widocznym wysiłkiem:

— Czy pani lubi jeździć na *ski*?

Zaprzeczyłam onieśmielona, niezbyt pewna, czy nie należałoby raczej lubi

— To może na *bobsleigh*'u — wysilił się po raz drugi wielki człowiek.

Ale to pytanie zostało zauważone przez znakomitych Karola i Artura, kt rzy zaraz poinformowali Żeromskiego, że sąsiadka jego pisze. Nazwisko mo rzucili tak prędko, że nie można go było rozróżnić.

— Przepraszam — zwrócił się do mnie — bo nie dosłyszałem. — Szerok mocno sklepiona czołem twarz wielkiego pisarza pełna była życzliwego zaci kawienia. — Pani już coś wydała?

— Owszem, w zeszłym roku. — Tu wyszeptałam swoje nazwisko.

— Więc może pani jest krewną... — zaczął niepewnie sąsiad.

— Tak, tak — bo już wiedziałam, co miało nastąpić teraz. — A raczej ni To ja właśnie wydałam te poezje podpisując się I. K. Iłłakowicz zamiast K zimiera Iłłakowiczówna.

Twarz wielkiego człowieka chmurniała, kamieniała, oczy traciły powoli z ciekawienie i życzliwość.

— Mój Boże — powiedział bezbarwnie — więc I. K. Iłłakowicz jest ko-
etą!...
Powiedział, odwrócił się i już więcej nie spojrzał w moją stronę.

DZIWNY CASUS JÓZEFA Ł.

Wyglądał bardzo młodo, zaniedbany w ubraniu — może posiadał tylko jed-
— brakowało mu zupełnie przednich zębów. Widzieć mi go wypadło nie-
ugo po jego wyjściu z więziennego wojskowego szpitala. A dowiedziałam się
ego turbacjach od kilku młodych literatów wileńskich, którzy z okazji jakie-
ś mego występu w Wilnie szpetnie mi w swoim miejscowym pisemku przy-
wili. Jest to zresztą znany od wieków sposób, stosowany z niezmiennym po-
dzeniem przez utalentowaną młodzież literacką po to, żeby się o nich do-
edziano.
W parę tygodni później przyjechało całe to grono ze zbiorowym wieczorem
torskim do Warszawy, a że na występ ów, wobec złośliwej notatki, uważa-
n, iż mi przyjść wypada, byłam na nim obecna... Niestety, ani treści, ani
zwisk autorów nie pamiętam, tyle że od następnego ranka datuje się moja
efoniczna znajomość z Józefem Czechowiczem, przyjacielem owej młodzieży
doradcą. Najsamprzód miałam od niego telefon, czy przyjmę paru młodych
legów w ważnym interesie, potem przyszło ich istotnie kilku i wyłożyło spra-
ę Ł.
Tu wtrącić muszę, że w okresie owym znajdowałam się — sądząc po ludz-
— niejako u szczytu mojej kariery, nie tyle literackiej, ile w ogóle. Znacz-
e młodsza niż w chwili, kiedy kreślę niniejsze słowa, nie zdawałam sobie
ale sprawy, że sam fakt powodzenia wyrabia w człowieku dziwnie irytujący
osób bycia: pewność siebie — choćby najbardziej usprawiedliwioną —
nieczulenie na brak sukcesu u innych. Tym „innym" działa to naturalnie
ciekle na nerwy i — dają o tym znać, jak mogą.
W Wilnie mógł mocno drażnić fakt, że organizatorowie mego wieczoru roz-
ili na ulicach afisze, gdzie figurowało nie tylko moje nazwisko, ale i funk-
urzędowa! Po przyjeździe złapałam się za głowę, boć trudno o większy nie-
kt, i zagroziłam organizatorom, że w tej chwili wyjadę i wieczór się nie od-
dzie. Wreszcie — nie rozumiejących zresztą zupełnie, o co mi właściwie
odzi — doprowadziłam ich do tego, że rozesłali chmarę gońców, którzy po-
epiali na afiszach niefortunny dodatek. Niestety, cały ów zachód poszedł na
rne, bo nocna ulewa doszczętnie zmyła naklejone paski papieru i Wilno
zez 24 godziny z niesmakiem patrzyło na nieszczęsne afisze. Co dziwnego,
młodym żółć się przelała!
Przy widzeniu poinformowali mnie, że ich przyjaciel i kolega z Lublina, Ł.,
dzi w wojskowej ciupie za komunizm oraz usiłowane samobójstwo. Pragnęli
wydobyć z opałów i ufali, że im w tym będę pomocna w porozumieniu
Czechowiczem, który jest ich mężem zaufania i zna dokładnie okoliczności
awy. To rzekłszy poszli i więcej ich nie widziałam, nie widziałam zresztą
wnież nigdy Czechowicza, z którym liczne moje rozmowy odbyły się tele-
icznie.
Okazało się, że Ł. miał już w liceum sprawę o działalność antypaństwową,
kiedy musiał odsługiwać wojsko, strzelił do siebie, co spowodowało, oczy-

wiście, śledztwo, a więc i rewizję jego rzeczy. Żandarmeria znalazła tam listy do przyjaciół o treści wywrotowej oraz komunistyczne wiersze w rękopisie. Ponieważ był ranny, poszedł do szpitala więziennego i miano mu po wyzdrowieniu wytoczyć sprawę.

Nigdy nic podobnego nie załatwiałam (sprawa wiersza Tuwima *Do jenerałów* tak głęboko nigdy nie zabrnęła), toteż był to dla mnie istny rebus, gdy wtem przechodząc korytarzem natknęłam się na generała K., do którego okręgu należała szkoła wojskowa, gdzie odbywał służbę mój klient.

Wpadłam na niego jak furia, zarzucając mu, że tępi poezję, i przepowiadając, że przejdzie do historii ośmieszony jak tylu innych satrapów, którzy wyruszali z artylerią na motyle. Może poniektóry motyl przy tym poległ, ale z satrapów aż po dziś dzień szydzi świat.

— Proszę pani — zirytował się generał — facet w ogóle nie siedzi u nas w kozie, nie jest już nawet w szpitalu, bo z niego wyszedł. Ale przede wszystkim to symulant. Jakby się chciał naprawdę zastrzelić, wybrałby większy kaliber.

Na to nie byłam przygotowana. Okaleczenie się dla uniknięcia służby wojskowej ma w sobie istotnie — nawet w oczach laika — coś odstręczającego. Generał zabił mi porządnego ćwieka.

— Ja może zaproszę do siebie tego młodzieńca, panie generale, a potem zwrócę się znów do pana.

— A po co!? On i tak nie wróci do mnie. To już rzecz prokuratora.

— Nie rozumiem, jak można kogoś skarżyć o nie wysłane listy i nie wydrukowane wiersze. To tak, jakby mnie z panem na przykład zaskarżono za coś, co myślimy, ale czegośmy nikomu nie powiedzieli.

— Co pani myśli, nie śmiałbym zgadywać — sucho odparł generał. — Moje myśli każdy mógłby czytać i nie zgorszyć się. — I poszedł precz ode mnie stukając drobnym maczkiem po długim korytarzu.

Jeszcze wymiana paru telefonów z Czechowiczem i zjawił się Ł. taki, jakim go przed chwilą opisałam. Starałam się być dla niego jak najbardziej uprzejma, z podkreśleniem, mimo że wierszy jego nie znałam, łączącego nas literackiego koleżeństwa. Wyglądał w złym humorze, czemu trudno się dziwić, i nie usiłował wcale być ujmujący. Wyłożyłam mu powód mego zaproszenia... Odniosłam zresztą wrażenie, że młodzi wilnianie interweniowali bez jego wiedzy, a Czechowicz wypchnął go do mnie z pewnym trudem... Ogromnie się oburzył na powtórzony mu zarzut gen. K. o symulację.

— Za mały kaliber?! A to dobre! Z armaty miałem się strzelać czy jak? Taka dobra kula rewolwerowa, jak i karabinowa. Rozprysła mi się wewnątrz na wszystkie strony i już tak zostać musi.

— Nie może się pan dziwić, że generał jest nieco rozdrażniony. Pewno uważa zamach samobójczy w szkole oficerskiej za despekt dla wojska. Czy tam panu dokuczali? A może pan jest absolutnym pacyfistą?

— Ależ ja nic nie miałem przeciwko tej szkole, proszę pani. Ja wcale nie przez pacyfizm, ja po prostu — z miłości...

Patrzyłam na niego oszołomiona... W takim ubraniu, z takim brakiem przednich zębów pewno że miłość musiała być nieszczęśliwa. Któraż by go panna chciała!

Po jego odejściu stelefonowałam się ostatni raz z Czechowiczem. Uradziliś

ny, że trzeba mu przede wszystkim wstawić zęby i sprawić nowe ubranie... co było dalej? Ano nic takiego, co by się o mnie oparło.

W każdym razie żadna sprawa sądowa wytoczona koledze Ł. w tej materii nie została.

PROFESOR BOBRZYŃSKI I ZODIAK

Kiedy za moich lat uniwersyteckich w Krakowie mieszkałam w pensjonacie na Krupniczej 7/9, udało mi się uzyskać tam pokój bez sąsiedztw, to znaczy ten pod dachem, coś całkiem odosobnionego, z osobnymi wewnętrznymi schodkami. Okienka, owszem, były, ale tylko o jednoszybowych skrzydłach, wspinać się do nich wypadało także po schodkach. Wielki urok pokoju polegał na tym, że z żadnym innym nie sąsiadował, choć leżał wewnątrz pensjonatu, że nikt do niego z przeciwka nie zaglądał — bo to było niemożliwe.

A na suficie... O to właśnie chodzi: na suficie (pokój był spory) narysowane były wszystkie gwiazdozbiory Zodiaku. Nie miało to pretensji do dzieła sztuki takiego, jak choćby widmowe konstelacje Stasia Witkiewicza, nakreślone na safirowym papierze kolorowymi kredkami w latach 1917—1919 w Piotrogrodzie, gdzie zakupiła je i skąd przywiozła do kraju pani Maria z Górskich Sobańska... Nie, to była cierpliwa kopia z jakiegoś atlasu i stanowiła wielką dla mnie osobliwość, choć w pensjonacie odnoszono się do tego z pewnym zniecierpliwieniem, bo i jakże tu taki pokój np. odnowić!? A nawet — jak okurzać sufit z tym całym jego gwiezdnym przeludnieniem? Zamalować — niby szkoda, bo cóż to za praca, z drabiny przecie i z głową przez tyle czasu zadartą, znowu zostawić — jeszcze gotowe gości odstraszać swoim dziwactwem.

Skąd się Zodiak tam wziął? Nakreślił owe gwiazdozbiory sam pan profeser Michał Bobrzyński, kiedy mieszkał na Krupniczej po śmierci syna-jedynaka, syna bardzo kochanego, o którym nie mógł zapomnieć. Właścicielka niedawno otwartego pensjonatu, pochodząca z odległych kresów, niezbyt wiele nawet namiestniku Bobrzyńskim wiedziała, tyle że znakomity i profesor, a ponieważ to po stracie syna, więc jakże tu taką pamiątkę po prostu wziąć i zamalować!

Pokój upamiętnił się dla mnie także tym, że po wyjściu mego pierwszego domu odwiedził mnie tam pod tymi gwiazdami poeta Tadeusz Miciński, miał do mnie długą przemowę, z której ani słowa nie zrozumiałam. Kto wie, czy nie przemawiał tak dla kawału, dworując sobie z debiutantki... Ale ciekawe, że siedział tam ze mną dosłownie „w mroku gwiazd".

RADY PROFESORA WINDAKIEWICZA

Słuchałam ich dwóch — Chrzanowskiego i Windakiewicza. Klasyczne, podane, nieskomplikowane wykłady Chrzanowskiego, jego radosna erudycja, ojcowski stosunek do słuchaczy budziły żywą sympatię. Chrzanowski interesował się nami, wielu z nas wyróżniał, niektórych zapraszał do domu, inicjował gromadne wspólne wycieczki, zachęcał do twórczości, wysuwał lepsze prace seminaryjne do druku, jednym słowem — spoufalał nas ze sobą i o każdym niejedno wiedział.

Windakiewicz — oschły i samotniczy — bynajmniej do siebie łatwo nie do-

puszczał, nie widywało się go nigdy z bliska, wzbudzał nieśmiałość graniczącą z obawą. Wykładał zjadliwie i stronniczo, bo w okresie, kiedy go słuchałam, mówił o Słowackim, którego dosłownie znieść nie mógł. Właściwie, jeśli się już chce znaleźć dziury w całym, to w życiu i usposobieniu każdego poety, a cóż dopiero w jego wierszach, można wytknąć mnóstwo śmieszności i śmiesznostek. A to nadyma się i napusza, wydaje apodyktyczne sądy, to znów proroczy, przy czym proroctwa te zwykle się nie sprawdzają, czasem współczuje sobie aż do łez, spowiada się publicznie z miłości i zbrodni, aż naprawdę wstyd za niego... I w ogóle — niemiłosiernie przesadza.

„Fi, jakież to niedyskretne!" — westchnęła kiedyś bardzo wykwintna starsza pani, urodzona w środku XIX wieku. Wzdychała tak przy mnie nad którymś z międzywojennych tomików poezji i na pewno miała rację.

Słowacki bywał przedmiotem najzjadliwszej ironii Windakiewicza, który umiał go całego na pamięć i wyszydzał każdy jego krok w życiu i w poezji. Co najdziwniejsze, to to, że swoimi szyderstwami nie wzbudzał wcale w słuchaczach antypatii do Słowackiego ani też rozdrażnienia przeciwko niesprawiedliwemu wykładowcy, ale po prostu — pasjonujące zainteresowanie. Nie podobna było nie sięgnąć po odsądzane od czci i wiary teksty. Po wykładach Chrzanowskiego przeciwnie — człowiek czuł się doskonale poinformowany i nie miał już na teksty apetytu. W pierwszym wypadku interesował słuchacza omawiany autor, w drugim — wykład. Słuchając Windakiewicza student mimo całego rozbawienia nie ufał stronniczej charakterystyce Słowackiego i postanawiał sam sprawdzić, podczas gdy Chrzanowski nic do uzupełnienia czy sprawdzenia nie pozostawiał.

Oczywiście, z żywą przyjemnością chłonęłam pogodną aurę Chrzanowskiego, bywałam u niego w domu na herbatkach, chodziłam na wycieczki, słuchałam skwapliwie przyjaznych, zagrzewających słów dla mojego pióra, wiernie uczęszczałam na cykl publiczny w dużej sali Collegium Novum, ale za wykładami Windakiewicza przepadałam i do niego poszłam w roku 1912 po ocenę mego debiutu, *Ikarowych lotów*, obwieszczonego światu przez entuzjastyczny artykuł Czesława Jankowskiego w *Kurierze Warszawskim*. Profesor sam otworzył drzwi, niechętnie obejrzał wchodzącą i sceptycznie spojrzawszy na tomik mruknął: „Proszę to zostawić i zgłosić się za dziesięć dni...".Wydawało mi się wówczas, że — *primo* — pokazanie komuś zbiorku równa się złożeniu mu specjalnego hołdu i — *secundo* — że mam studenckie „prawo" żądać od mego profesora jakiejś wypowiedzi.

Dlaczego nie poprzestałam na opinii tak wziętego krytyka, jakim był p. Czesław Jankowski? Ano — raz, że znałam go osobiście, a poza tym wstępne słowa jego artykułu „...z gwiazdą melancholii u skroni weszła na czołową linię poezji polskiej panna I. K. Iłłakowiczówna..." — wydały mi się trochę przesadne i właściwie nie wyrażające nic, z czego bym skorzystać potrafiła. Doświadczenie wielu lat nauczyło mnie od tego czasu, że wskazówek i poprawek spodziewać się należy raczej zewsząd indziej niż od krytyki literackiej. Ale wtedy żywiłam szereg złudzeń i oczekiwałam od tego mojego kąśliwego i nieobiektywnego profesora czegoś rewelacyjnego, niechby choć najbardziej szyderczego, byle zawierającego praktyczne wskazówki... I nie zawiodłam się.

Przyjął mnie po owych dziesięciu dniach również na stojąco w przedpokoju, kpiąco na mnie popatrzył, oddał książkę i powiedział:

— No cóż, to wszystko jest takie jak u innych, nic się nie wyróżnia, chyba może to i owo w *Pieśni o lesie*... Tak, te opisy przyrody, to może...

Zapewne patrzyłam wyczekująco, bo wręczając mi książkę dodał jeszcze:

— Nie czytać, nie czytać nic z literatury współczesnej, tylko do romantyzmu i wstecz. Inaczej pani nie zachowa swojej oryginalności.

Nie czytać?! W to mi graj. Odeszłam zachwycona... No i mówiąc bezstronnie o *Ikarowych lotach*, to rzeczywiście nic tam takiego nie ma...

MOJE RUGI

Zapewne spotkało mnie w życiu więcej ekspulsji — mniej lub bardziej dotkliwych — ale trzy z nich wraziły mi się wyraźniej w pamięć i o tych opowiedzieć pragnę.

1

A więc jedna ekspulsja zdarzyła się przed wojną z okazji występu Hanki Ordonówny w dużej sali Filharmonii Warszawskiej. Popularność sławnej pieśniarki była u szczytu, podsycana jeszcze przez sensacyjne jej małżeństwo z Michałem Tyszkiewiczem, prawnukiem Zygmunta Krasińskiego, mało zaradnym właścicielem wielu ziemiańskich dóbr. Obawiam się, że na pokrycie kosztów tych administracji Ordonka często gęsto dopłacała ze swoich honorariów. Ponieważ dnia tego miała deklamować czy śpiewać jakieś moje teksty, zaprosiła mnie na swój występ i dodała, że wystarczy powiedzieć „jestem gościem pani Ordonówny", żeby zostać wpuszczonym na salę i to salę po brzegi napełnioną — bez biletu. Miała tak dalece rację, że bezbiletowych „zaproszonych" znalazło się bodaj więcej niż normalnych, zaopatrzonych w bilety słuchaczy.

W pewnym momencie powstała taka sytuacja, że bileterzy wezwali policję, która zaczęła kontrolować bilety i wyrzucać z sali bezbiletowiczów. Surowy przodownik poprosił mnie o pakazanie biletu.

— Ja, panie przodowniku, jestem osobiście zaproszona przez panią Ordonównę — wyjąkałam widząc ze strachem, co się wokół dzieje.

— Znamy my takich zaproszonych — warknął groźnie stróż porządku publicznego. — Idzie pani dobrowolnie czy mam wyprowadzić?

— Ależ ja jestem autorką tekstów, które pani Ordonówna dziś wygłasza śpiewa.

— Takich autorów nam nie potrzeba — stwierdził bezapelacyjnie przodownik i popchnął mnie wraz z resztą „nielegalnych" ku wyjściu.

Dopiero paru dobrotliwych biletowiczów widząc moją opresję ocaliło mnie od klęski i uplasowało pomiędzy sobą, właściwie ani na krześle, ani bez krzesła, na tyle jednak solidnie, że dłoń sprawiedliwości już nie miała tam do mnie dostępu. Spłaszczyłam się jak pluskwa i wysłuchałam prześlicznego jak zawsze występu Ordon-Tyszkiewiczowej.

2

Drugi zabawny incydent, kiedy na literackim występie uznana zostałam za pożyteczną, przytrafił mi się w zimie 1948 r. Właśnie w grudniu 1947 wróciłam

do Polski po 8 i pół-letniej nieobecności i rada chłonęłam wszystko i wszystkich, jak piasek pustyni, któremu nigdy nie dosyć deszczu. W tym też sensie zjechałam do Krakowa, nie dla żadnych takich czy innych odwiedzin znajomych, ale po prostu dla samego Krakowa. Chodziłam po kościołach z kolęd na kolędy, z kazania na kazanie. Nic dziwnego, przez lat osiem i pół słuchałam kazań wyłącznie węgierskich, a więc — niezrozumiałych. Widząc tedy afisz zapowiadający wykład Ludwika Morstina o Słowackim ze skomplikowaną wskazówką, że bilety można otrzymać w referacie kultury magistratu, z zapałem neofity — dziś by mnie taka wskazówka odstraszyła — pogalopowałam po bilet.

Chudy, zafrasowany, raczej młody urzędnik przyjął mnie kwaśno. Dziś wiem, że na pierwszym miejscu są bilety zbiorowe dla zakładów pracy i urzędów, więc od dawna przestałam chodzić na imprezy kulturalne w obawie, że mi się to może jakoś „nie należy", ale wtedy kierowała mną świeżość długiej nieobecności, która jakiś czas pozostaje niestarta. Z najprzyjaźniejszym uśmiechem poprosiłam tedy o bilet wstępu na odczyt Morstina.

— Dla jakiego zakładu pracy? — Urzędnik patrzył na mnie wyczekująco.

— Dla mnie, proszę pana, tylko jeden bilet dla mnie samej.

— Nie mogę pani dać wstępu, chyba w zbiorowej grupie pracowników.

— Ależ ja jestem literatem, Morstin jest moim kolegą po piórze, chcę posłyszeć, co on powie o Słowackim. I Morstin, i ja, i Słowacki — wszyscy jesteśmy poeci.

Ale zatroskany urzędnik nie dał się przekonać.

— Jeśli pani sama jest pisarzem i zna pani i Morstina, i Słowackiego, to wcale nie jest ważne, żeby pani tam poszła, natomiast ważne jest, by tam poszli tacy, którzy o Morstinie i Słowackim nigdy nie słyszeli. Dla nich właśnie rezerwujemy bilety.

Przekonał mnie żarliwy chudzielec, wyrzekłam się tego obchodu, nigdy nie dowiedziałam się, co Morstin myśli o Słowackim, i na żaden później obchód nigdy więcej pójść nie próbowałam. Incydent ów wpłynął również wydatnie na moje uczęszczanie do teatru, i tam bowiem stawiano na pierwszym miejscu grupy zbiorowe. Po szeregu prób, aby przekonać moich przeciwników, że indywidualna jednostka też w jakiś sposób ma te same prawa, co zbiorowość, dałam pokój. Wpraszanie się na przyprzążkę do grupy z jakiegoś biura czy fabryki wymagało tyle czujnej uwagi i zapobiegliwości, że było całkiem niedostępne dla mojego roztargnionego i rozproszonego usposobienia. Przestałam chodzić do teatru. Po co te wszystkie walki! Walczyłam za to zaciekle, choć jednorazowo, przy incydencie trzecim.

3

Wiadomo, że człowiekowi nie zawsze bywa znośnie tam, gdzie mieszka, a już takiemu chałupnikowi, jakim jest pisarz, w ogóle trudno skupić się przy istniejącym zagęszczeniu. Dlatego pisarz chodzi i szuka, gdzieby się — że tak powiem — bezkarnie skupić. Mnie w Poznaniu służyła do tego przez lata całe Biblioteka Uniwersytecka, gdzie mimo hałaśliwego personelu bibliotecznego istniały przecież dłuższe przerwy, kiedy panowała po prostu przepisowa cisza. Otóż w pewną Wielką Sobotę spotkała mnie istna katastrofa (rok był 1951 czy 1952). W ten dzień wyjątkowo — z powodu generalnego czyszczenia, naprawy

akichś rur, pęknięcia kotła czy też niespodziewanego wykładu ideologicznego — Bibliotekę zamknięto już o godzinie 15-tej. Z ciężkim sercem i pilną robotą tłumaczeniową (moich oryginalnych rzeczy wówczas nie drukowano) przeniosłam się do Domu Książki i Prasy, gdzie w głębi sali czytelniczej istniał za kotarą niewielki kąt kawiarniany i służył do spotkań licznych tak zwanych pracowników kultury. Locum dnia tego było puste, nikomu więc zawadzać nie mogłam. Rozłożyłam robotę na stoliku w kącie i pogrążyłam się w pracy. Ale nie było mi sądzone przy niej pozostać.

Pomiędzy mną a światłem wyrósł raptem nieprzezroczysty przedmiot. Próbowałam nie zwracać nań uwagi, cóż kiedy przemówił:

— Proszę pani, to ale nie jest miejsce do pisania.

Ciągle jeszcze łudziłam się, że potrafię zło zażegnać.

— Dziękuję bardzo — udałam, że rozmówca mój objawia po prostu troskliwość człowieka o człowieka — ja mam aż nadto miejsca.

Tu podniosłam oczy znad pisaniny. Długonosy — niech mu będzie! — „gospodarz" lokalu, chętniej rzekłoby się „woźny", odziany w kitel roboczy, miał zaciętą twarz fanatyka.

— Tu się, proszę pani, czyta, a nie — pisze.

Próbowałam z innego punktu zaczepienia:

— Ja, proszę pana, tylko ołówkiem... — Myślałam, że chodzi mu o blat stołu.

— To nic, że ołówkiem... Tu się nie pisze. Tu jest czytelnia gazet.

Ogarniała mnie pasja:

— A jeśli ja, proszę pana, właśnie gazetę piszę? Przecież i gazety muszą być najpierw napisane, potem dopiero — wydrukowane, aż wreszcie się je czyta.

Chudy woźny — niechże mu jednak będzie „gospodarz" — też się zirytował:

— No, idzie pani czy nie, bo zgaszę światło!

— Niech się pan nie waży! Ten lokal jest otwarty do godziny 19-tej.

— Ale — dla czytających gazety. Pisać można w domu.

— Uprzedzam pana, że złożę na pana skargę.

Poszedł z pianą na ustach, lampy jednak nie zgasił; jego plecy wyrażały uciśnioną praworządność. On naprawdę nie wiedział, co czyni, musiał mieć takie absurdalne instrukcje... O ileż bardziej wymowny bywa grzbiet od obłudnych, wytartych twarzy!

Zepsuł mi jednak gruntownie wenę i jego bolesny upór — choć napastnik rofnął się za kotarę i tam tylko mruczał do pani Hanki, kawiarki — upewnił mnie, że o ile się stamtąd nie wyniosę, poczucie krzywdy w nim nie wygaśnie. Spakowałam ze złością manatki i „mieląc w zębach złorzeczenia", bo do „domu" też nie było po co wracać, ruszyłam do Fary na obrzędy wielkosobotnie.

W ten sposób ów tak zupełnie laicki punkt intelektualnego wyżywienia naprostował moje błędne ścieżki i wypchnął mnie w Wielką Sobotę do kościoła...

Kazimiera Iłłakowiczówna

Jan Huszcza

Z BESKIDU NISKIEGO

Modrzewie stroszą wąsy rude,
a może i wiewiórek kity,
zapadające w ciepłą nudę,
nim przyjdą ostre w zorzach świty.

Grzbiety jak koty, gdy zwinięte
w kłębek, we mgle niebieskiej drzemią.
Tam, gdzie strumyków legły pętle,
łopuchy dla pajęczych plemion.

W upale senność, nie namiętność.
Upały te nie pachną burzą,
lecz tylko koprem albo miętą.
Wieczory we wsi znów się dłużą.

Wargom poleca się jeżyna.
Raz po raz czerwień pryska buka.
Chmiel po leszczynie tak się wspina,
jakby orzechów pilnie szukał.

Jesieni, twoja tu stolica,
gdzie indziej nie masz tej urody:
tu czerwień niby błyskawica,
co świeci poprzez ciemne jodły.

Niech będę twój jak buk, jak trawa.
Niech mnie nie tropią samoloty.
Gdy ma się kończyć moja sprawa,
wskaż wtedy na mnie palcem złotym!

7.IX.58

LISTOPAD

Pod niebem siwym jak wytlałe ognisko
przez rude łąki
pełznie aż do stóp wzgórza
sine rozlewisko.

Na wzgórzu kilka kruszących się cegieł
kropla deszczu liże:
to wszystko, co zostało z czyjegoś domu.
Obok dwie brzózki i zbutwiałe krzyże
jeszcze znaczą czyjeś śmierci,
dziś już nieznane nikomu.

W olszniakach drży nuta
wiatru, który przeciągał tędy nocą.
Jeśli westchniesz,
w tym nieobecnym wietrze
okiennice domu sprzed lat załopocą.

Jan Huszcza

Marian Pilot

1958

Owce, pędzone wrzaskami pastucha, gnały przerażonym kłusem; tuman rudego pyłu wznosił się nad nimi aż po szczyty drzew.

Kobieta, nieruchawo przestępując nogami w piachu, patrzyła tępo na pędzące całą szerokością ulicy stado. Ciężko zrobiła krok w tył i sunąc rozcapierzonymi palcami po glinianej ścianie chałupy, przysiadała powoli. Mężczyzna zastał ją tak, opartą plecami o ścianę, z głową na brzemiennym brzuchu.

— Nic — powiedział, dotykając dłońmi jej ramienia. — Nie ma nic.

— Co robimy — powiedziała kobieta głosem tak zmęczonym, że nie było w nim zapytania. Powtórzyła to samo jeszcze, potem raz jeszcze: — Co robimy — bezmyślnie i całkiem już cicho.

Mężczyzna milczał. Ostrożnie przesunął dłonią po jej ramieniu.

— Nie można tak siedzieć. Wstań. No wstań.

— Kiedy dobrze tak siedzieć. Tak dobrze... że właściwie już nic nie trzeba... — mówiła, słowa rozmazywały się na jej posiniałych ustach.

— Musisz — mówił. — Przecież trzeba. Wstań.

Podniósł ją; szli powoli, grzęznąc w jałowym, bezbarwnym piachu drogi. Zatoczyła się; objął ją wpół i prowadził ostrożnie.

— Może gdzieś za miastem. Tam też są domy.

Zaśmiała się nagle, poszarpanym śmiechem gdzieś z głębi siebie.

— No, nic — wyjaśniła. — Twoja broda łaskocze.

Zaśmiał się także, z ulgą.

— Wszystko będzie dobrze, wszystko dobrze...

Osada zostawała powoli za nimi; piaszczysta droga wywiodła ich w step nagi, gdzieniegdzie porosły trawą suchą i szorstką jak końskie włosie.

Mężczyzna przystanął i rozglądał się z niepokojem. Ciemniało szybko, niebo siniało i obnażając się kładło szarą masą na dalekich wzniesieniach. Chwilami zrywał się wietrzyk, rzucał garściami piachu i cichł zaraz, piaszczany pył tylko trwał w nieruchomym powietrzu... Mężczyzna wstrząsnął się.

— Idziemy — mówił. — Idziemy...

— Ja idę — mówiła. — Idę. Tylko już nie mogę. To za dużo na mnie.

— Trzeba iść — mówił. — Trzeba iść.

Trzymał ją w ramionach i rozglądał się wokół z trwogą i wściekłością. Ciemność nasycała się czernią, droga smużyła się przed nimi o parę kroków zaled-

ie. Wiatr uderzał z nagła, coraz porywistszy, rzucał garściami suchego, zimne-
piachu. Po niebie wspinały się pierwsze błyskawice. Mężczyzna objął kobie-
wpół i położył sobie jej rękę na karku; bezwładnie staczała się z ramienia.
— Nie mogę. Tak boli.
Wiatr zasypywał mu oczy piachem, ale rozwierał je szeroko, poprzez łzy
trzył w ciemność, czarną jak granat, oślepianą światłem błyskawic. Spadały
rwsze krople deszczu... Powlókł kobietę dalej, przystanął znów, nasłuchi-
ał zrozpaczony; wiatr ucichł już, równo szumiał nadchodzący deszcz. Zasła-
ał kobietę ramionami, jęczała cicho i bezradnie.
— Czekaj — powiedział. Posadził ją ostrożnie pod jakimś głazem. — Tu
usi coś być!
Poszedł naprzeciw deszczowi, który uderzył weń nagle twardą, równą po-
erzchnią. Nogi zziębły mu, omyte deszczem kamyki wżerały się w obrzi-
ałe stopy tak boleśnie, że przystanął i począł wytrząsać je z sandałów. Po-
n stanął i znów wpatrzył się w ciemność. Nagle, w blasku błyskawicy za-
ajaczył u podnóża osypiska jakiś kształt; poszedł w tamtą stronę na oślep, aż
apotkał dłońmi oślizgłą glinianą ścianę; poszedł wzdłuż niej. Wtem wyczuł
od ręką jakiś otwór, wszedł tam, w ciemność ciepłą i żywą. Pod nogami za-
teleściła mu słoma, przystanął, z głębi dochodziło miękkie, spokojne przeżu-
anie: tu były zwierzęta.
— Jest tu kto? — zapytał półgłosem. Żucie ustało na chwilę. Potem rozle-
ło się znów, macierzyńskie, spokojne.
— Mario! — krzyknął wybiegając i zachłystując się deszczem. — Mario!
Zastał ją pod tym samym głazem, wtuloną w piach, zmokniętą, dyszącą za-
kliwie. Wziął ją na ręce i wpierając się mocno, aż do bólu w mokry piach
oniósł ku szopie. Zostawił ją tuż przy wejściu i wyciągnąwszy ręce poszedł
głąb. Napotkał dłonią miękką, wilgotną sierść zwierzęcia. Zwierzę owionęło
wilgotnym, ciepłym oddechem i uspokojone cofnęło pysk. Mężczyzna, błą-
ząc rękami w ciemności, dotknął żłobu, zwałów miękkiego, ciepłego siana na
go dnie. Zawrócił i znów wziąwszy kobietę na ręce poniósł ją ku temu miej-
cu. Położył delikatnie, podsunął pod głowę kłąb siana.
— No jak? — powiedział.
Jęczała teraz już głośno, krzyknęła; cofnął się pomiędzy zwierzęta. Zbliżał
ę tak i odchodził, przerażony i bezwolny. Kobieta krzyczała, słyszał, jak jej
ało uderza o twardy brzeg żłobu. Coś niepojętego działo się w ciemności.
wierzęta nasłuchiwały, gdzieś w kącie zaryczało cielę.
— Chodź — krzyknęła kobieta. — Chodź.
Dotykał czegoś żywego i śliskiego, robił coś, co nakazywała mu dusznym
zeptem. Doszedł go nagle płacz dziecka, drobny, cichutki, jak stukot upada-
ących na podłogę paciorków.
— Zimno — poskarżyła się kobieta.
Mężczyźnie było gorąco; ale i w przeciwnym wypadku zrobiłby to, co zro-
ił: zdjął płaszcz, potem kapotę i narzucił je na kobietę.
— Taka jestem pusta w środku — szepnęła. — Jak brzuch wieloryba po
ypluciu Jonasza...
— No — powiedział. — Cicho...
Podszedł do krowy i sunąc dłonią po jej ciepłym brzuchu, napotkał wymię,
orące i pełne. Krowa zamyczała cicho. Mleko polało mu się po dłoniach. Za-

pełnił nim jedną dłoń i wróciwszy do kobiety wlał jej odrobinkę mleka do ust.

— Tak dobrze — szepnęła w podzięce.

Nagle doszły go jakieś głosy; przyklęknąwszy obok żłobu, wpatrzył się w drzwi.

— Jest tu kto? — krzyknął głos od wejścia. — Tu ktoś jest!

— My — powiedział mężczyzna, podnosząc się. — Ja, kobieta i dziecko... urodziło się.

— Jak? — krzyknął ten sam głos. W otworze wejściowym pojawiła się wielka, rozczochrana głowa. — Dziecko? A cielęta wszystkie? Przelicz-no, Kuba. — Zbliżał się, razem z nim zbliżał się zapach mokrych kożuchów baranich i swojuchy. Łysnął mężczyźnie latarnią w oczy i podszedł do żłobu.

— Dziecko — powiedział i cofnął się zaraz, trąc dawno nie golony podbródek. — No, patrzcie... Cholera!

Zbliżył się znów do żłobu; za nim podeszli tamci.

— No, patrzcie... Jaki to. Ale, ale... Gdzie to się dzieciak nie urodzi... — mówili, przyglądając się kobiecie i dziecku z ciekawością i zakłopotaniem. Jeden zdjął kożuch, okrył nim nogi kobiety, za nim to samo zrobili inni.

— Jaka kruszynka... Takie małe — powiedział najmłodszy. — Użyje to takie małe? — I znów przysunął się z latarnią ku dziecku.

Rozpłakało się płaczem cichutkim jak jęk komara.

— Trzeba by coś... — rzekł ten, który liczył zwierzęta.

— Ale co?

— Żeby nie płakało.

— Takie maleńkie... biedactwo, gdzie to się nie urodziło.

— Może ustało? Leć!

— Ale tam... Leje.

— Może by zajączka na ścianie pokazać?

— To przecież całkiem małe...

Stali tak, zafrasowani, nad uciszanym przez matkę dzieckiem.

— Może... — powiedział znów któryś z nich.

— Cicho — zaszeptał mąż kobiety. — Idzie...

Umilkli; poprzez cieniutki płacz dziecka dochodził odgłos zbliżających się kroków.

— Ucisz go, Mario, ucisz go... A wy idźcie na swoje miejsca.

Kroki zbliżały się... Kobieta zerwała się nagle spod skór.

— Nie chcę — krzyknęła — nie chcę! Nie mogę! Który to raz? Który to już raz?

— Cicho, Mario — powiedział, szeptem już, mężczyzna. — Cicho...

Niezbadane są wyroki ludzkie.

Kroki były coraz bliższe; błysnęło światło ogarka. Stary kościelny przystanął przed ołtarzem i wspinając się na palce, zapalił dwie świece na ołtarzu.

— Jaka śliczna Panienka — powiedział półgłosem. — I Dzieciątko... jak żywe. Piękną mamy szopkę w 1958 roku.

Pogrzebał w kieszeni i rzucił monetę do skarbonki. Murzynek podziękował ukłonem.

Marian Pilot

Julian Przyboś

PRÓBA NORWIDA

I

Do przeczytania całego Norwida brałem się kilka razy, czytywałem go czytuję często, ale nigdy nie doczytałem do końca; nie znam wszystkiego, o z dzieła Norwida ogłoszono drukiem. Wyrzucałem sobie nieraz to nieierpliwość, to brak uległości wyobraźni, a przecież nie brak mi było wytrwaości czytelniczej, gdy poznawałem innych dawnych poetów, dalej odsuniętych przez czas od dzisiejszego języka poezji. Norwid pociąga nas wielu tworami potężnie i nieraz zagarnia całkowicie w niewolę swojej wielkiej sobowości, ale często równie potężnie od wielu swoich poematów odpycha. nie jest to, jak mi się zdaje, sprawa nierówności jego dzieł. Tylko naiwni nogą tak tłumaczyć opór, jaki stawia czytelnikowi dzieło Norwida. U każdego vielkiego poety wyróżnić można utwory słabsze, a jednak przyjmujemy je ez owego trudu, wzmagającego się w trakcie lektury, który sprawia, że v końcu nasza dobra wola słabnie i często kapituluje.

I nie chodzi tu tylko o norwidowską „ciemność", na którą skarżyli się vspółcześni. Zrozumieć można wszystko, a jeśli nawet jakiś szczegół niedostaecznie jaśnieje — nie ma to znaczenia dla wewnętrznego oporu, jaki tkwi v samym dziele. Jestem skłonny sądzić, że marmurowa czy granitowa „twarość" mowy Norwida, widoczna czy słyszalna w większych poematach — est też w stosownej proporcji właściwością i tych drobnych utworów, którymi achwycają się wszyscy przyjmując je bez wysiłku. Nie chodzi też o rzekomo iełatwą do objęcia „głębokość myśli"; to nie „myśl" czyni niekiedy Norwida rudno czytelnym. Przesadza się z tą filozofią i głębią myśli u poety. Nie są ne w tym stopniu decydujące, żeby wolno było tłumaczyć trudność poezji łębokością myśli i od tych myśli uzależniać rangę poezji Norwida. Dla twórzości poetyckiej myśl bywała zawsze tylko materiałem (tak jak wrażenia czy vzruszenia) i tylko środkiem do celu. Określenie „poeta myśli" nie ma i nie ioże mieć sensu dosłownego. „Poetą" myśli, czyli w etymologicznym znazeniu tego słowa: twórcą myśli — jest filozof, kowal pojęć. Poeta bez cudzyłowu — to przede wszystkim słowiarz, organizator wyobraźni językowej. ·dy tworzy myśli — nie one same dla siebie są celem jego twórczości. Gdyby ak było — poeta byłby tylko namiestnikiem myśliciela; byłby — że użyję v innym znaczeniu określenia Norwida — poezji drukarzem.

O Norwidzie pisano wiele. Uwieńczony przez historyków literatury jako właściwy trzeci „wieszcz“ naszej poezji narodowej, stał się idealnie stosownym przedmiotem rozbiorów krytycznych i objaśnień. Nie jest już dziś, jak się wydawał współczesnym — „ciemny“. To, że utwory jego czyta się nie bez wysiłku i mniej lekko niż utwory Mickiewicza i Słowackiego, nie świadczy przeciw niemu, przeciwnie: dzisiejszy czytelnik poezji nie ceni sobie wierszy, które nie zatrzymują jego uwagi na każdym zdaniu, a nawet na frazie, na zestawieniu dwu słów, na słowie. A jednak nie spotkałem się z wyznaniem najwrażliwszych czytelników poezji, to jest ze zdaniem poetów, że — któryś z nich — przyjął bez zastrzeżeń całego Norwida. Każdy zachwyca się i bije czołem przed jego arcydziełami lirycznymi, niejeden umie nawet w obszernych poematach dydaktycznych wskazać wspaniałe fragmenty, ale żaden — o ile wiem — nie darzy uwielbieniem całego dzieła Norwida. Dzieła jednego z największych naszych poetów! Dlaczego? Usiłuję odpowiedzieć nie za wszystkich, ale tylko za siebie.

Czyżby wielki, największy w naszej literaturze dramat samotności twórcy dział się do dziś — w świadomości jego czytelników — nie rozwiązany? A może to dramat — nie do rozwiązania? Mickiewicz, który co prawda nie zawsze był dobrym krytykiem, odczuwał tragiczny los poetycki Norwida. „O Norwidzie mawiał ojciec — relacjonuje syn Władysław — że to dusza zaklęta, że miotać się bezowocnie będzie, aż uwolni się z opętania.“

Dusza opętana i zaklęta, jak ów młodzieniec z ballady, co pocałowawszy zwierciadło cały stał się kamieniem? I oto, kiedy się chce ująć istotę Norwidowskiej poezji, nieodparcie nasuwają się — metafory. Ileż takich metafor już użyto i nadużyto! „Poeta Ruin“, „Poeta Milczenia“, Historii, Sumienia, Absolutnej Prawdy itd., a o jego słowie mawia się, że jest tak lapidarne i dostojne, jakby miało być wyryte na pomniku. Istotnie już za życia marmurzał i stał się kamieniem, pomnikiem samego siebie. Ale to pomnik niepodobny do monumentów wielkich romantyków. Gdy dwaj wieszczowie wydają się — i słusznie — na swych postumentach upozowani, improwizujący, deklamatorzy z jedną ręką na sercu, z drugą w burzy włosów — to pomnik Norwida, człowieka i poety, wyobrazić sobie można tylko tak, jak posągi egipskie. Spokojny i tak monumentalny, jakby pokonał wszystkie ludzkie przypadłości i stanął ponad czasem. Któż to tak zwarty w sobie, że i pociąga, i odpycha? „Czy taki Mistrz!... że gra... — choć odpycha?“, a raczej, posłużywszy się parafrazą, może należałoby zdziwić się inaczej: może to taki mistrz, że tak grać nie mógł (a może nie chciał?), ażeby zachwycać, lecz tylko tak, ażeby grając pociągać i odpychać?

Dosyć tych domysłów — do tekstu, do wiersza, do obrazu poetyckiego, do Norwidowego słowa! Tadeusz Peiper (poeta i teoretyk, który, gdyby był szukał korzeni swojej teorii w głębszej przeszłości, odkryłby może w Norwidzie prekursora głoszonej przez siebie „wstydliwości uczuć“) twierdził, że wystarczy zbadać trzy kolejne metafory w wierszu, ażeby o autorze powiedzieć więcej niż jego biograf. Choć brzmi to przesadnie, jak bojowe hasło, zacznijmy od takiego badania, bo badać obraz poetycki znaczy odkrywać strukturę fantazji i uczuciowości poety. Prawdziwa metafora * (a nie metafora

* Patrz mój szkic *O metaforze*, *Twórczość*, nr 3 z 1959 r.

ozorna, metafora-ozdoba, bez której poemat może się obejść) jest wehikułem wzruszenia.

II

W ubiegłym roku na wieczorze poświęconym Norwidowi czytali jego wiersze dzisiejsi poeci. Każdy wybrał jeden, dwa, trzy wiersze, najbardziej mu bliskie. Ja czytałem *Trzy strofki*, jedyny erotyk Norwida, w którym bezpośrednio zwraca się do ukochanej.

Nie bluźń, żem zranił Cię lub jeszcze ranię,
Bom Ci ustąpił na mil sześć tysięcy
I pochowałem łzy me w Oceanie
Na pereł więcej!...

I nie myśl, jak Cię nauczyli, w świecie
Świątecznych uczuć, świąteczni czciciele*,
I nie mów, ziemskie iż są marne cele —
Lecz żyj — raz — przecie!...

I myśl — gdy nawet o mnie mówić zaczną,
Że grób to tylko, co umarłe chowa;
A mów... że gwiazda ma była rozpaczną,
I — bywaj zdrowa!...

[*1854*]

Zdumiewający dokument poetycki. Wielka miłość wyraziła się oto w tym ćwierciutkim wierszu. Już tytuł jest niesamowity w ironicznym zdrobnieniu, jakby tu chodziło o sentymentalną pastorałkę: „strofki". Położony z pewnością po napisaniu wiersza, ten tytuł mówi wiele, więcej niż jakikolwiek inny, bo też i wiersz, najbardziej osobista liryka autora *Promethidiona*, wybił się z najgłębszego wzruszenia poety. Co mówię! Z cierpienia, z bólu, wycierpianego do ostateczności. Wierszyk ten jest już wnioskiem, kresem doświadczenia, ale i — zwytajcież uważnie — krzykiem opanowanym, zwycięstwem. Dlatego w tytule mógł Norwid napisać „strofki".

Tak wielka miłość i tylko jeden bezpośredni jej ślad w liryce poety? Ileż ego wielcy poprzednicy zużyli słów dla wypowiedzenia miłosnych uniesień! on ledwie wyrzekł trzy zdania. Przedwojenny wydawca pism zebranych Norwida, Pini, widział w tym świadectwo oschłości lirycznej poety, kto inny mógłby się w tym dopatrzyć przejawu doktrynerstwa w poezji — Norwid był twórcą teorii przemilczeń — i uznać wiersz za utwór słaby i błahy.

Jest to erotyk pożegnalny. Zawarł w nim Norwid i treść swojej miłości, dał jej osąd, i skazał ukochaną, która go odtrąciła, na najwyższą karę — uczucie swoje zwyciężył i odrzucił. Pisał *Trzy strofki* jak list bezpośrednio adresowany, czy myślał o przekazaniu go Marii Kalergis? Niech odpowiedzą ografowie.

---

* *Sonntags-Lichter.*

Jakaż to była miłość, kiedy za bluźnierstwo uznał zarzut, że zranił — jej wyznaniem — ukochaną. Bluźni się Bogu! Jaka była treść tego wyznania, domyślić się można z drugiej strofki. Było ono nierozłączne od gorzkiego sporu z kobietą salonu. A jaka kara! Recytując trzecią strofę, wypowiedziałem ten nakaz kary: „I myśl" — *fortissime*, krzykiem i podniósłszy zaciśniętą pięść do góry. Norwid skazał ukochaną, która odrzuciła jego miłość, na karę myślenia. Najszlachetniejsza, najwyższa kara! Najwyższa — bo myśl jest rzeczą najtrudniejszą na świecie do osiągnięcia. W świecie uczuć świątecznych, odświętnych, sztucznie podniosłych i poszufladkowanych, w świecie, w którym ukochana otoczona była adoratorami niezwykłymi i błyszczącymi świetnością pozorną — myśl i życie prawdziwe, nie czyniące z ziemi sztucznego raju, a z czasu pracy codziennej — wiecznego świętowania — w takim świecie nakaz myślenia był pragnieniem najszlachetniejszej ze szlachetnych zemsty. W świecie salonowej odświętności myślenie inne niż wyuczone, niż papuzie powtarzanie cudzych myśli — było nieznane. Szlachetność zemsty polegała na tym, że spełnić ją mogła tylko ta, do której skierował to swoje karcące pragnienie, i przede wszystkim na tym, że kara nie poniżyłaby, ale wywyższyła ukaraną. Nie znam w liryce tak wysokiego tonu duchowego i tak szlachetnego stylu miłości — odtrąconej. Inni przeklinali lub przebaczali — Norwid, zdławiwszy tak zwyczajne i łatwe odruchy serca, stanął już zwycięsko ponad swoimi uczuciami i przemówił z najwyższej trybuny moralnej; tej, co głosi konieczność osiągnięcia jedynego (a najtrudniejszego) warunku człowieczeństwa: myśli. Ten rozkaz myślenia powtarza i podkreśla, że obowiązywać on winien nawet wtedy, gdy wrodzy mu plotkarze pomówią go o to, że żyje tylko przeszłością, skamieniały i martwy, że więc nie tworzy i nie myśli, „że grób to tylko, co umarłe chowa".

„A mów... że gwiazda ma była rozpaczną.". Czyżby więc w tych ostatnich słowach nie wytrzymał tego wysokiego tonu, którym wzniósł się ponad rejestr sentymentalnej skargi? Jeśli tak, osłabił i skaził wiersz i końcowe „bywaj zdrowa" — byłoby nieznośnym banałem. Lecz ja dwa końcowe zdania słyszę inaczej: wypowiedziałem je z wyraźną ironią. Tak ocalam niezwykłą i bodajże jedyną w światowej liryce miłosnej jakość uczuciową, wyrażoną i nazwaną w tym erotyku. Ale już sam fakt, że czytelnik nie jest zupełnie pewny, jak ma przeczytać dwa ostatnie zdania — może być zarzutem, przeczącym doskonałości utworu. Czyżby Norwid zlekceważył czytelnika lub za wiele od niego wymagał? Postawiwszy sobie to pytanie, pozostawiam je na razie bez odpowiedzi.

Trzy strofki to trzy apostrofy do ukochanej. Druga i trzecia związane są ściśle ze sobą: druga formułuje to samo wezwanie w formie zaprzecznej, trzecia w formie twierdzącej. Symetrię tych strof uwydatniają te same słowa: „I nie myśl" — „I nie mów" — „I myśl!" — „A mów!". W drugiej strofie podkreślił poeta wyrażenie: „świąteczni czciciele", ale ten zabieg graficzny wydał mu się jeszcze niedostateczny dla uwydatnienia tego, co chciał powiedzieć, i opatrzył „ świątecznych czcicieli" przypiskiem „Sonntags-Lichter". Rzadki to wypadek, żeby liryk dla wyjaśnienia swojej myśli uciekał się do odnośnika. To sposób praktykowany w prozie. W poezji, mowie najsprawniejszej i samowystarczalnej, takie podpórki tekstu muszą razić. Powiem więcej: również tak częste podkreślanie odmiennym drukiem słów i zwrotów

poezji — świadczy albo o braku zaufania do czytelnika, albo o czymś więcej
E takie uwydatnienie graficzne słów w prozie. Albo o jednym i drugim.
wierdzić można, że ta maniera graficzna wzmaga się u Norwida z latami.
czym więc świadczy? O pewnej właściwości jego poetyki, o szczególnej
nkcji, jaką obarcza niektóre słowa w swojej poezji. Poeta o tak potężnej
li twórczej musiał sobie zdawać sprawę z inności tego samego słowa
prozie i w wierszu. W wierszu każde słowo jest podkreślone, każde więc
głoby być wyróżnione w druku. Dlaczego więc niektóre słowa podkreślał?
Pierwsza strofa, wolna od podkreśleń, brzmi, mimo to, najjaśniej i najpeł-
j. Niesie treść uczuciową (nieocenioną jeszcze jako wartość moralna) jak
zbrany, potężny okrzyk.

Bom Ci ustąpił na mil sześć tysięcy
I pochowałem łzy me w Oceanie
Na pereł więcej!...

Obraz ogromny. Nie można potężniej wyrazić — potęgi uczuciowej tego bo-
ierskiego rozstania. Tyle razy do pereł czy brylantów porównywane łzy —
w tym obrazie, skojarzone zostały z perłami nie dla ozdoby, lecz dla ko-
cznej treści *. Łzy jak perły, bo rodzi je, jak perły, ból. Przenośnia nie
t skróconym porównaniem czy ozdobą, lecz odkryciem i nazwaniem inaczej
ewyrażalnego wzruszenia wyobraźni, obrazu-emocji. Dalsze strofy wydać
mogą po takim szczycie lirycznym słabsze, bo odezwał się w nich poeta —
zoner i moralista, poeta — poskromiciel żywiołu uczucia. Nie, nie ten wzgląd
awia, że dalsze strofy zdają się nie dorównywać pięknością pierwszej. To,
w nich wypowiada, ma wartość ludzką jeszcze wyższą — lecz wypowie-
ianą słabiej? Ależ ta pierwsza strofa dowodzi, że był to mistrz, który, gdyby
hciał, nadałby zawartości lirycznej dwóch następnych strof równie po-
nie obrazowy kształt. Dwie następne strofy zostały ukształtowane inną
todą, odcisnęła się w nich inna strona jego wyobraźni. Ci, co mówią jako
nowatorskiej zasłudze Norwida o „sprozaizowaniu" języka romantycznego,
doceniają poety. To, co uważają za prozę, jest inną formą jego poezjowania.

III

Czytałem na wspomnianym wieczorze jeszcze jeden utwór Norwida —
ersz *Italiam! Italiam!*:

Pod latyńskich żagli cieniem
Myśli moja, płyń z aniołem.

---

* Nie dziw, że obraz ten kusił poetów. Naśladowała go Maria Pawlikowska w wierszu Safonie:

„Chcę morze zarzucić na głowę,
By nikt nie dojrzał łez moich..."

afora Pawlikowskiej wygląda jednak w porównaniu ze wzorem blado i sztucznie, zrobiona efektu, a nie dla istoty rzeczy. Również A. Słonimski naśladował, Irzykowski powie-ałby nawet, że nie „wykupił plagiatu", kończąc wiersz *Na śmierć Conrada* zwrotem:

„morze płaczące perłami."

viedzenie to brzmi ckliwie i wygląda jak pusta ozdóbka, kicz, a nie obraz.

Płyń, jak kiedyś ja płynąłem:
Za wspomnieniem — płyń wspomnieniem...

Dookoła morze — morze —
Jak błękitu strop bez końca.
O, przejasne! — pełne słońca!
Łodzi! wioseł!... Szczęść ci Boże...

Płyń — a nie wróć-że mi z żalem
Od tych laurów tam różowych,
Gdzie Tass śpiewał Jeruzalem,
I od moich dni — laurowych...

Wierszem tym zachwycam się od dawna i gdyby nie druga stofka, gdzie znajduję w porównaniu morza do nieba zwrot rażący mnie i dźwiękiem, i sensem quasi-obrazowym: „jak błękitu strop bez końca" — gdyby nie ta usterka, zaliczyłbym ten wiersz do szczytowych arcydzieł liryki polskiej. Jest to, jak każdy prawdziwy wiersz, odkrycie i definicja nieznanego stanu uczuciowego, definicja poetycka, a więc taka, w której wzruszające obrazy, a nie pojęcia, przekazują i uobecniają uczucie. I w tym wierszu jest mowa o myśli.

Myśli moja, płyń z aniołem.

Wiersz o temacie tyle razy podejmowanym przez poetów. Lecz Norwida tęsknota do Italii jest nieporównywalna z żadną ze znanych mi na ten temat liryk. Nie nazwał jej żaden z poprzedników poety, traktujących ten sam temat. Wystarczy porównać *Italiam! Italiam!* z wierszem Goethego, sparafrazowanym przez Mickiewicza w *Znasz-li ten kraj,* ażeby uwidoczniła się ta inność, nowość i niezwykłość. W *Kennst du das Land* tęskni młoda dziewczyna do swojego opiekuna i wzywa go do Italii, kreśląc kilka obrazków jej piękna. „Tu byłby raj, gdybyś ty ze mną była" — tłumacząc sparafrazował Mickiewicz. W Norwidowym wezwaniu do Italii dźwięczy inna tęsknota. Nie jest to tęsknota do szczęścia pobytu w Italii, do osiągniętego raju, lecz ściganie we wspomnieniu aż takiego wzruszenia, w którym nawet ból, nawet łzy tam wylane stają się utęsknione.

Niech zapłaczę, że płakałem...
— — — — — — — — — — —
Za wspomnieniem — płyń wspomnieniem...

Jest w tym wierszu wizjonerskie przeniesienie obrazu-emocji z teraźniejszości w przeszłość nie tylko tamtą dawną, przeżytą, ale w tę teraz ustawicznie się stającą. Czasy się zamieniają i przesuwają widzenia:

Pod latyńskich żagli cieniem,
Myśli moja, płyń z aniołem.

Płyń, jak kiedyś ja płynąłem:
...Za wspomnieniem — płyń wspomnieniem...

wspomnieniem płynie poeta — już wspomnieniem.

Nie ma w tym wierszu opisowości, nie ma obrazów pejzażu i scenek z estetycznych przygód turystycznych w Italii, przeplatanych refrenem — jak *Znasz-li ten kraj* Mickiewicza i Goethego. Norwid jest w *Italiam! Italiam!* kursorem liryki integralnej, tj. takiej, w której każdy element wzięty z rzeczywistości zewnętrznej przeistacza się w równoważnik wzruszenia. Słowo niej nie nazywa, lecz wywołuje, objawia i uobecnia sytuacje liryczne i odpowiadający jej splot wzruszeń-obrazów.

Niepokalany sylabotoniczny ośmiozgłoskowiec niesie polotnie ten poemat, jak rozpięty żagiel łódź ślizgającą się po fali. Czy żaden z kompozytorów nie napisał muzyki do tych słów, które układają się do śpiewu? I melodyjny przepływ sylab, i płynny rytm kołyszący tęsknotę, i blask i cień tej wizji — winny były pociągnąć kompozytorów pieśni. Wiersz ten ma duszę muzyczną.

Nie do Muzy, nie do duszy, nie do serca zwrócił poeta swoją apostrofę. Nie Muza, nie dusza, nie serce wiodą jego wspomnienie do Italii — lecz myśl. „Myśli moja, płyń z aniołem". I istotnie, nie tylko wielkie wzruszenie napełnia pewne strofy wezwania do Italii. Obecna w nich mądra i już jakby ponad czasem stojąca, anielska myśl:

O, po skarby cię wysłałem!
Cóż, gdy wrócisz mi z tęsknotą! —
Wiem to, ale proszę o to —
Niech zapłaczę, że płakałem...

Nie ma w *Italiam! Italiam!* słów w tekście wyróżnionych. Słowo „myśl", jak zaakcentowane graficznie w *Trzech strofkach* — tu nie ma większych zaw niż wszystkie inne słowa. W *Italiam! Italiam!* płynąca z aniołem myśl stała się obrazem i poprzez wzruszające obrazy wyraziła swoją krytykę uczuć znanych i wspomnianych. Wiersz ten — w przeciwieństwie do *Trzech strofek* — nie rozpada się więc na części różniące się stylem, jest jednolity. Powie ktoś, że to dlatego, iż wezwanie do Italii to liryka czysta, a *Trzy strofki* — refleksyjna, że pisząc wiersz pożegnalny do Marii Kalergis Norwid dokonał krytyki swojej miłości, że napisał wiersz-decyzję i ostateczny rozrachunek. Ale przecież i wiersz *Italiam! Italiam!* pełny jest owej myśli wartościującej wyrażane uczucie. Do czego zmierzam, czego szukam? Pragnę sobie wytłumaczyć zdumiewającą dwoistość wyobraźni językowej Norwida. Bo nie to prozaizmy, te zdania ze słowami podkreślonymi w druku i wyglądające z pozoru tak, jakby były zrymowanymi sądami filozoficznymi, gnomami i aforyzmami.

IV

Myśli moja, płyń z aniołem.
— — — — — — — — — — —
Łodzi! wioseł!... Szczęść ci Boże!...

Tak pisał Norwid w r. 1840. Siedemnaście lat później powstał *Krzyż i dziecko:*

„Ojcze mój! Twa łódź
Wprost na most płynie —
Maszt uderzy!... Wróć!...
Lub wszystko zginie...

Patrz, jaki stąd krzyż,
Krzyż niebezpieczny...
Maszt się niesie wzwyż,
Most mu poprzeczny..."

„Synku! trwogi zbądź,
To znak zbawienia!
Płyńmy, bądź co bądź!...
Patrz, jak się zmienia!...
Oto wszerz i wzwyż
Wszystko toż samo."

„Gdzież się podział k r z y ż?"

„Stał się nam b r a m ą!"

Ile razy czytam ten utwór, nie mogę się oprzeć nie wiem kiedy powstałemu skojarzeniu go z obrazem Delacroix *Dante i Wergili w piekle,* a raczej ze sztychem zrobionym według tego obrazu. Widzę tego ojca i dziecko w jakiejś szarej nierzeczywistej przestrzeni. Nie ma takiej na ziemi i niebie, stwarza ją tylko rylec grafika, to przestwór złudny i niemieszkalny. Zastygł w niej patetyczny gest ojca i wszystko jest płaskie i widmowe. Łódź, która przecież winna płynąć na spokojnej rzece, nie może się ukazać na podobieństwo owej prawdopodobnej i widzialnej, która muskała fale morza „pełne słońca", „pod latyńskich żagli cieniem". Myśl w niej nie płynie z aniołem światła i barwności i nie wiedzie wzruszenia poety mierzonego biciem serca. Ta myśl wryła się w strofy dialogu jak — użyję porównania na miarę tonu *Krzyża i dziecka* — jak przykazania dekalogu w tablice kamienne.

Wiele jest takich „zmarmurzonych" liryk i części poematów w twórczości Norwida. Ten wydaje mi się najlepszy, bo tak zwarty i kamienny — a wyzbyty formuł wyjaśniających sens alegoryczny zdań i słów — że zestawiony z *Italiam! Italiam!* uwyraźnia dobitnie dwoistość wyobraźni Norwida. Jest to arcydzieło, ale arcydzieło, w którym jak w czarno-białym sztychu brak barwy i powietrza, nie ma iluzji rzeczywistości i obietnicy życia. Nawet forma dialogu, która zazwyczaj ożywia dramatycznie tekst — tutaj wydaje się unieruchamiać obraz (obraz płynącej przecież ku mostowi łodzi) i służyć tylko wyodrębnieniu powiedzeń tej nieprawdopodobnej rozmowy: ku takiemu ich obrysowaniu, żeby były widoczne jak napis na płycie. Tłumaczenie, że to wiersz refleksyjny, że poeta w *Krzyżu i dziecku* wyraził przez parabolę myśl moralną — niczego nie wyjaśnia. I *Trzy strofki,* i *Italiam! Italiam!* nabite są

myślą, poeta podkreślił w tych lirykach, że o myśl, a nie tylko o uczucia chodzi. *Krzyż i dziecko* stworzyła inna inteligencja poetycka: wyłączyła ona ze swego materiału twórczego świat bezpośrednich wrażeń i emocji, świat zewnętrzny stał się dla niej tylko znakiem i porównaniem.

Jakiż nieprawdopodobny, dantejski czy biblijny, typ poety w XIX wieku! Romantycy nasi, owszem, brali postawę „wieszczą", uważali się za proroków, ale czytając Improwizację czy *Księgi Narodu i Pielgrzymstwa,* wzruszając się nimi szczerze, nigdy przecież nie tracimy w jakiejś podpamięci utajonego przeświadczenia, że to tylko wyraz pewnego stanu, pewnej postawy poety, że to wystawienie, wyeksponowanie tego stanu. Czytając *Krzyż i dziecko* nie domyślamy się tego reżyserskiego gestu, choć w przedstawionym obrazku (a może właśnie dlatego) brak szczegółów wziętych „z życia", nie jest to obrazek rodzajowy. Gdzie, kiedy, jakie dziecko mogłoby tak rozmawiać z ojcem, a ojciec tak odpowiadać?

Jak mógł powstać pomysł tego wiersza? Idąc brzegiem Sekwany w Paryżu widywał Norwid barki masztowe mijające mosty i zapewne kiedyś sam jechał łateczkiem po Sekwanie. Pewnie w czasie takiej przejażdżki po rzece narzuciło mu się spostrzeżenie „niebezpiecznego krzyża" wyobrażonego z masztu i poprzecznej linii mostu, do którego płynęła łódź żaglowa. Wizja krzyża powtarza się w poezji Norwida, jest w *Stolicy,* w *Nerwach* i z pewnością w wielu innych utworach, ale nigdzie nie zjawia się tak nieoczekiwanie. Ten krzyż nie jest, lecz staje się, otwiera i przemienia się w bramę. W innych utworach refleksyjnych podstawowy obraz, owo ziarno pomysłu, z którego wyrasta całość poematu (jak „dom z ruchomej skóry" w *Pielgrzymie* lub nawet w ryzykownej *Rozebranej* dama w gotowalni), widocznieje w jakimś jednym miejscu i pełni funkcję paraboli. W *Krzyżu i dziecku* nie ma rozdziału obrazu-alegorii czy paraboli od wyjaśniającej całości, obraz „krzyż z masztu i mostu" jest obecny w każdej strofie, wrósł w tkankę poematu. I nie to mnie zdumiewa, czym zachwycają się komentatorowie: rzekomo otchłanna myśl moralna, ta, którą poeta zamknął w końcowej formule. Zdumiewające jest to, co Norwid zrobił ze swoją wyobraźnią, z widzeniem świata i ze swoją uczuciowością. Przestroił swoje serce, przebudował strukturę wyobraźni, świat dotykalny i rzeczywisty zobaczył jako znak praw moralnych. Jakiego to trudu, hartu, dyscypliny wymagało — nawet wyobrazić sobie nie podobna. Badacze jego stylu (czyli jego człowieczeństwa) ukażą to z pewnością na przykładach, przedstawią rozwój tej narzuconej sobie ascezy, jak ją praktykował coraz surowszą od wiersza do wiersza, i być może znajdą jedną z doskonałych jej ilustracji w tym właśnie *Krzyżu i dziecku.*

V

Wiemy, że droga poetycka Norwida była jego własną, przez niego samego sobie świadomie wytyczoną. Teoria towarzyszyła jego praktyce, a przypuszczam, że przemyślenia teoretyczne wyprzedzały realizację poetycką. Odrzucił — właściwie wszystko, co uchodziło w jego czasach i co dziś uchodzi za poezję. Potępił Romantyzm i Parnas, czyli, jak to nazwał, poezję przyrody i prawa oraz poezję efektu i ozdoby, głosił poezję Człowieka Wiecznego. Słowo tej poezji miało wtajemniczać w prawa rządzące historią tego Wiecznego Czło-

wieka, toczącą się w rytmie objawień i przemilczeń. Sztuka to „wiecznej tęczy Jeruzalem", „przymierza łuk po potopach historii". Co to znaczy?

Są komentatorowie, którzy widzą w Norwidzie prekursora nowoczesności poetyckiej. Nieporozumienie to łatwo się tłumaczy. Poetyka Norwida jest tak odrębna od współczesnej mu poezji, że nawyk tzw. komparatystyczny skłania historyków literatury do szukania dla niej miejsca — w poetyce nowoczesnej.

Jeśli Norwid nie mieści się — rozumują — ani w romantyzmie, ani w parnasizmie, jeśli odrzuca z oburzeniem Baudelaire'a i symbolizm — gdzież jego miejsce? Chyba w poetyce nowoczesnej, która odrzuciła to, co on odrzucił, tworząc nowe idee poetyckie? Nie umieją jednak wskazać jakichś istotnych pokrewieństw współczesnej poezji awangardowej z poetyką Norwida. Mówią o „prozaizmach" (co fałszywe), o zwięzłości, nowej wersyfikacji — są to jednak pozory podobieństw. Zasada poetyki Norwida jest tak daleka od naszego odczuwania świata i naszego stosunku do słowa w poezji, jak „namiot z ruchomej skóry" *Pielgrzyma* od „jednostki mieszkaniowej" Corbusiera.

Norwid-poeta to twórczy, lecz anachroniczny uczeń autorów Biblii; jego stosunek do słowa stał się z czasem stosunkiem do Słowa w pojęciu biblijnym, Słowa z księgi Genezis. Chciał ze swojego słowa poetyckiego uczynić naczynie wszelakiej mądrości: miało ono zawierać prawo i filozofię, i historiozofię, miało to być słowo sakralne. Stąpał po bruku paryskim jak Mojżesz i Dante, nosił się, jakby dźwigał tablice z przykazaniami lub jakby po wędrówce w zaświatach wrócił do żyjących i sądził ich wedle tamtych wiecznych praw. Jakżeż takie słowo miałoby być ładne lub ozdobne? Kategorie estetyczne dla Słowa nie obowiązują, są zbyt błahe. (Były uczeń rabinacki, pisarz żydowski Szalom Asz, opowiada w swojej autobiografii, że nie mógł czytać bez odrazy Heinego, że raziła go poezja współczesna, tak daleka i niegodna, jak sądził, powagi tekstu Biblii, na której się wychował.) Gdy inni poeci traktowali Biblię jako literaturę, stylizując, jak Mickiewicz i Słowacki, swoje utwory na wzór Pisma Świętego — Norwid wziął Biblię nie za wzór do naśladowania stylu, lecz za przykład pisania, które nie jest już twórczością literacką, lecz świadectwem wtajemniczenia w prawdy „wieczne". Kierunki poetyckie, których świadkiem był w ciągu swojego życia, na nic mu się zdały. Nie mógł przystać na słowo takie, jakie toczyło się we współczesnej mu poezji. Nie ufał temu słowu, zaprzeczał mu, stworzył zaprzeczną słowu teorię milczenia. I jeśli w czym mógłby być podobny do poety nowoczesnego, to tylko w tym nieufnym stosunku do danego przez współczesność językową słowa. Jego neologizmy, wybijanie z tekstu pewnych słów, zbitki składni — to ślady tej walki zaczepnej z potocznym, żywym, codziennym słowem. Przeinaczał je, chciał z niego zrobić słowo sakralne, jak w liturgii skamieniałe.

Była to tendencja artystyczna i ideowa tak niewspółczesna, tak ponadczasowa, że nie można jej nawet określić, jak to robili niedawno wulgaryzatorzy marksizmu, jako wsteczną, ale trudno też ją nazwać postępową, a cóż dopiero nowoczesną.

Sztuka jest owocem wzmożonego życia, a więc przeciwieństwem ascezy; jest popuszczeniem pasa życiu, a nie postnym moralizowaniem. Wyrzekając się poezji — jak ją nazwał — „efektu", Norwid zlekceważył czytelnika, oczekującego radości estetycznej. Prawda, bywają okresy w historii, kiedy sztuka tej swojej bujności zaprzecza, pozbywa się samochcąc urody, staje się szara,

omna i cicha, ale tylko na chwilę i po to, ażeby potem ludzie z tym większą siłą odczuli blask i przywróconą jej zdolność uświetniania i wzbogacania życia. Dlatego łatwiej nam przyjąć pozę romantyków, stylizujących się centralnie na wieszczów i wodzów duchowych, niż zgodzić się i przystać na jakąś zaprzeczną mękę twórczą, na tę „prządkę cierpienia", która tkała duszy Norwida okrutną purpurę słowa królewskiego, a raczej biblijnego słowa, tak trudnego, że bliskiego milczeniu:

Gdy w głębi serca purpurę okrutną
Wyrabia prządka cierpienia,
Smutni — lecz smutni, że aż Bogu smutno —
Królewskie mają milczenia.

(„Purpura okrutna" zawiera aluzję do szaty, którą okryto bitego Jezusa nazywając go królem.)

Opór, jaki stawia poezja Norwida naszemu odczuwaniu, płynie z tej anachronicznej, pozaczasowej koncepcji sztuki. Biblia, Rigweda, Koran i wszystkie pisma święte stają się słowami bożymi — z wiekami. Gdy powstawały, Słowo nie miało zapewne tego objawionego piętna Logosu, jakie mu dały wieki kultu i zastępy interpretatorów. Historia przez wielkie H istnieje zawsze po swoim czasie, w pojęciu następnych pokoleń, na codzień toczy się życie i jego zdarzenia, o których nie zawsze wiadomo, czy są, czy nie są „historyczne". Historycznym bywa się najczęściej mimo woli („nie gości się w tych, które się wybrało, pokojach"); ci, co myślą o pomniku już za życia, nie żyją w zgodzie z rytmem historii przez małe h (a Historia przez duże H jest przecież czystą abstrakcją). Ludzie kształtujący tzw. „oblicze historii" nie oglądają się wstecz, nie myślą o teraźniejszości jak o przyszłej przeszłości. Twórcy historii są futurystami. Norwid widział swoją teraźniejszość jak coś dwila dokonującą się i już-już dokonaną Historię. W jego oczach żyjący przemieniali się w swoje pomniki i on sam, monumentalizując swój czas, jakby kamieniał i nieruchomiał patrząc *sub specie historiae et aeternitatis*. Skarżył się, że „palec boży" skazał go na „żywot w pustyni", tj. w czasach, kiedy wielki bunt romantyczny w historii i w literaturze polskiej zgasł i zapadła „laurowa ciemność" klęski. Nie chciał jednak wyjść z cienia Historii w światło dnia powszedniego, jego poezja święciła ustawiczną uroczystość historyczną, fomułowała prawdy moralne i wyrokowała. Nie tylko na stracenie Johna Browna, ale i na kupno talerza spoglądał *sub specie Historiae*. Osępia jego poezję wszędzie obecny patos zastygłych dziejów, ciężki i surowy, inny niż patos naszych wielkich romantyków, patos bez krzyku i rozdzierania szat, patos w pierwotnym znaczeniu tego słowa: cierpienie. I inny od retorycznego patosu parnasistów. Poezja Norwida nie zna czasu przyszłego. Wydaje się, jakby nie było w niej czasu teraźniejszego. Żyjąc, uprzedzał już Norwid swoje czasy i oglądał je jako przeszłość historyczną. Wizja ludzkości w *Bema pamięci żałobnym rapsodzie*, która, aby przeskoczyć grób, „zeprzemaka włócznią" bohatera — nie jest radosna i nie wróży rychłego przebudzenia „ujętych snem grodów". Patos ten byłby nie do zniesienia w wierszach, w których brał za temat jakieś błahe zdarzenie, kalambur lub aforyzm jako podstawę uogólnienia lub paraboli (*Nerwy*, *Bezimienni*, *Bohater*, *Rozebra-*

na itp.), gdyby nie ironia, która zmienia ton tych liryk zaprawiając je goryczą. Bardzo rzadko jednak sławna Norwidowska ironia godzi wprost i nie lęka się szyderstwa — góruje nad nią stłumiony, ciężki patos.

VI

Jaki wniosek? Rozważyłem nie trzy metafory, ale trzy utwory Norwida z okresu jego pełnej dojrzałości twórczej i choć wiele jeszcze mógłbym z nich wyczytać o tym, który je ułożył — nie śmiałbym odpowiedzieć bez wahania na ciągle zdumiewającą mnie wątpliwość. Dlaczego Norwid porywa mnie równocześnie i odpycha? Stanowi on dla mnie niesłychaną i nigdy nie spotykaną przygodę duchową. Nie zdarzyło mi się jeszcze nigdy, żebym odpowiadał tak mieszanymi uczuciami i sprzecznymi równocześnie myślami na czyjeś jedno i to samo dzieło.

Kwiatów ty nie chciej od kłosu

Bo ja z przeklętych jestem tego świata,
Ja bywam dumny i hardy,
A miłość moja, bracie, dwuskrzydlata:
Od uwielbienia do wzgardy.

Miał zupełną, aż okrutną świadomość siebie samego. Była to jakaś nadświadomość, która nie tylko widzi w sobie człowieka w jaskrawym świetle sumienia i Historii wcielającej dzieło boże, a więc owego Człowieka Wiecznego, ale tak uformowawszy wzór własnej osobowości — nigdy nie może siebie w pełni przyjąć. Taka nadświadomość nie mogła przystać na swobodną twórczość, na twórczość, która — czymkolwiek jest — zawsze zakłada serdeczną zgodę, życzliwe przystanie na siebie samego, na swoje instynktowne ja. Czy dlatego sam się zaliczył „do przeklętych tego świata"? Był to jednak przeklęty, dla którego nie znalazłbym towarzyszy wśród innych *„poètes maudits"* na świecie. Piętnem przekleństwa znaczyli się nie oni sami, piętnowało ich społeczeństwo, przeciwko któremu, jak Byron, jak Baudelaire, jak Rimbaud, podnieśli bunt. Dla Norwida, wpatrzonego w jakiś skamieniały nadczas Historii — taki bunt wydałby się czymś łatwym, „poezją efektu", czym autor *Vade mecum* wzgardził. On — przeciwstawiając się współczesnemu światu, buntował się przeciwko sobie samemu, przeciwko człowiekowi, w imię Człowieka. Ów Człowiek Wieczny nie był w nim figurą stylistyczną, abstrakcją i ideałem na pokaz. Tkwił w jego istocie poetyckiej i moralnej jak nieustający krytyk i sędzia. Dajmonion, który przeczył. Dlatego to Norwid stworzył teorię przemilczeń i zdążał w swojej poezji nie do słowa, lecz do milczenia.

Lecz nie. Ten najtrudniejszy z „przeklętych" nie da się zamknąć w jedną formułę, jak Baudelaire, jak Rimbaud, jak Leśmian. Ci wielcy poeci-kreatorzy wywiedli z chaosu sprzecznych elementów jednolity świat duchowy, wyrzeźbili postać swojej poezji do najostrzejszych rysów, stworzyli prawzór, prototyp — każdy innego — widzenia, odczuwania i wartościowania świata. Stworzyli Styl. Stworzyć swoim dziełem taką wiecznotrwałą propozycję człowieczeństwa znaczy wejść do panteonu ludzkości, który jest pomnikiem

tylów w znaczeniu, jakie podaje formuła Buffona. Czy Norwid jest wórcą takiego Stylu, takiej nowej formy człowieka? Zdaje mi się, że tak, i nie. Nie potrafię sobie na to pytanie odpowiedzieć jednoznacznie. Powiedziałem oto przed chwilą, że Norwid zdążał w swoi poezji do milczenia, ale natychmiast się spostrzegłem, że to prawda owiczna. Ten poeta przemilczeń jest przecież autorem rozwlekłych gawęd nikłej fabule, dramaturg — tworzył tragedie — świadomie i programowo — z tragizmu, liryk czując i wyrażając sądził najsilniejsze nawet swoje uczuie. „Kapłan biezwiedny" i poeta uniwersalny i ponadczasowy — a głosił, jak azur z zaścianka, banały ewangeliczne i owe „myśli", tak często cytowane, przecież nie mędrsze niż pospolite przysłowia. Sprzeczności, z których inni elcy lepili swój świat i na swój obraz człowieka, walcząc ze sprzecznymi wiołami w imię jedności i jednoznaczności — on chciał, żeby były obecne każdym obrazie, myśli i słowie *. Ale czy to możliwe? Czy możliwa jest taka przeczona mowa?

Nie, nie zakończę efektownym zwrotem, który sam podbiega pod pióro: czymże jest poezja, jeśli nie taką nigdy niemożliwą do urzeczywistnienia rawą człowieka, czyli Słowa, Logosu? Norwid był przeciwny „poezji ektu".

Julian Przyboś

---

* Z prób ujęcia „problemu" Norwida zwracają uwagę końcowe zdania rozprawy Ignacego Fika o języku poety: „Każde słowo (Norwida) ma być stworzone a równocześnie zabite, wierdzone i zaprzeczone, musi stać na granicy dwóch rzeczywistości: świata ducha i materii (albo też na obu terenach równocześnie, jako ich przecięcie się), musi mówić i przemilczać, istnieć i nie istnieć, musi przejść próg śmierci, musi przezwyciężyć swój bezwład i dynamizm, swój wygląd i swą bezosobowość. W ten sposób staje się Norwid jakby mieszkańcem absolutnej przestrzeni i czasu — samotnym. Stąd patos i ironia".

Jerzy Lisowski

NAD „TRISTRAMEM SHANDY" UWAGI NIEKOMPETENTNE ACZ NIEUDOLNIE W STYLU STERNE'A UTRZYMANE

1

Tytuł ten nie oznacza nic ponad to, co w nim powiedziane. A więc po pierwsze, że uwagi poniższe tyczyć będą książki Laurence'a Sterne'a *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy* napisanej równo jak uciął dwieście lat temu, która dopiero teraz w gładkim przekładzie polskim Krystyny Tarnowskiej sumptem imci Kasińskiego, innymi zaś słowy nakładem „Czytelnika", w dwóch ślicznego formatu drobną czcionką gęsto zadrukowanych tomikach na lichym niestety papierze w Kluczach fabrykowanym wyszła. Po drugie zaś, że będą one niekompetentne, jako że niżej podpisany anglicystyką (a po prawdzie mówiąc to nawet i angielszczyzną) nigdy się nie parał, literaturoznawcą nie jest, sterne'istą też nie, a tym bardziej chwalewikiem (co z małej litery piszę, dla oznaczenia nazwy gatunku, a nie pojedynczego professora) i że nic zbytnio mądrego, naukowego, fachowego, wnikliwego a kompetentnego, ani też specjalnie dociekliwego z wyjaśnionych powyżej powodów napisać o Tristramie nie może. Cóż za niekonsekwencja — zapytacie z prostoduszną niecierpliwością stryjaszka Toby'ego — po cóż więc do pisania siada? Sprawę tę, z pozoru istotnie arcyniekonsekwentną chętnie bym wam, drodzy czytelnicy, z miejsca wyjaśnił, gdyby nie to, że umysł mój zajmują w tej chwili istotniejsze dla mnie problema, jako to na przykład, czy w ogóle będziecie tę rzecz kiedykolwiek w druku oglądać, których to rozwikłaniem pozwólcie mi się teraz zająć. Sprawę zaś was obchodzącą tak żywo obiecuję w bardziej sposobnym miejscu mego dyskursu wyjawić, a w żadnym razie nie wyjawionej nie zostawić, aby ciekawości waszej na zbyt wielki szwank nie wystawiać. W jednym wszelako mi zaufajcie, iż choć muszą na razie pozostać sekretne, przyczyny te ważne snadź być musiały i zwłoki nie cierpiące, skoro do pisania ochotnie zasiadłem, nie powstrzymywany nawet wstydem przed całkowitym się ośmieszeniem (inwersji tej, jakkolwiek źle brzmiącej dla ucha, koniecznie użyć się tu godzi, gdyż język polski żadną miarą SIĘ na wygłosie ścierpieć nie może), lubo wstyd rzeczony w znacznej był mierze mitygowany przekonaniem, że czytelnik polski większe już androny w życiu czytał (i to całkiem niedawno) szwanku nijakiego na zdrowiu nie odnosząc, więc niechybnie i moje wywody, jeśli go nawet zniecierpliwią, to w każdym razie o żadne obłożne za-

możenie nie przyprawią, o ile w ogóle JW Pan Jarosław Iwaszkiewicz, regujący to pismo coraz bardziej dla swojej li-tylko, nas kilku w redakcji parunastu czytelników przyjemności (trzebaż wam bowiem wiedzieć, mili oi, że w R.P. 1959 probierzem kultury istotnym w naszym kraju stało się najmniej nie czytanie książek, *Twórczości* i inszych peryodyków literackich, kółko hula-hoop pod każdą strzechą i *Przekrój* w każdym..... na kołeczku), le w ogóle, mówię, REDAKTOR NACZELNY, w obawie przed utratą i tych atnich czytelników, uwagi moje na łamy *Twórczości* dopuści. (Gdybyż telnik jaki powziął podejrzenie, iż w ferworze swoim opuściłem w tym ym periodzie jakowąś część zdania dla zrozumienia sensu niezbędną, proszę, ch jeszcze raz przeczyta wszystko od początku, a przekona się, że jest błędzie. Prawda to li? Należne mi więc ekskuzy przyjmuję, rzecz puszczam niepamięć i nawias zamykam.) Po tej ekspozycji zamiarów moich, aczkolek nie upewniony jeszcze co do rękopisu tego losów, uspokoiwszy zelako sumienie, że nikogo tu w błąd nie myślę wprowadzać i żadnego niezwolonego towaru pod zwodniczym szyldem recenzji przemycać (a już broń ze antyrządowego, JW Panie Cenzorze), upraszam Wasze Czytelnicze Wielności (ilez was tam jest, co do tego miejsca przy mnie dotrwali) o zachoenie mi swej życzliwości, której nie pożałują, tych zaś, którzy zwykli tylko ukowym, fachowym, poważnym, by nie rzec surowym, wnikliwym, kompetentnym a uczonym uwagom czas swój i ochotę poświęcać, jak to Żółkiewemu w *Nowej Kulturze*, Przyjacielowi w *Kulisach*, Maryanowiczowi *Szpilkach* tudzież Putramentowi albo zgoła i Kijowskiemu w *Przeglą*ie *Kulturalnym* (zwazcie, iż nie mówię, że w *Twórczości*, bo u nas całkiem inniego pisze i wcale mądrze, czemu by się dopiero naiwny stryjaszek Toby adziwić nie mógł, gdyby umiał czytać po polsku), nie zapominając o Koźlewskim Kaziu w *Polityce*, — tych więc uprzejmie proszę, aby kartek parę rzewrócili i, moim pisaniem dłużej się nie frasując, coś dla siebie stosowniejego w numerze upatrzyli (znajdąć zawsze, bo u nas w piśmie groch z kapuą, żeby wszystkie gusta zadowolić), ja zaś do dalszych wyjaśnień ono już opóźniony przechodzę (to jedynie na obronę mej gadatliwości inwoując, iż Tristram Shandy też dopiero w XXIII rozdziale Księgi Trzeciej swoj biografii na świat Boży przychodzi). Punkt trzeci wyjaśnienia potraktuję óźniej, a punkt czwarty opuszczam zupełnie jako dostatecznie w samym tyle wyjaśniony; zresztą i bez tego Wasze Uczoności już się zdążyły zorientoać, że styl mego dyskursu w najmniejszej mierze na stylu krytyków naych, jak to Karsta, Błońskiego, Pregerówny (nie mówię tu o jej wierszach), lauzena, Michalskiego (ten pióro ma wprawdzie leniwe, ale puścić swój styl z mieć musi), Michalskiego więc, już to Berezy czy Lichańskiego, ani tym ardziej Kazimierza Wyki, dla którego z największym powazaniem wszyscy u jesteśmy jako zresztą i dla pozostałych, choć w mniejszym stopniu, a już zadnym wypadku Markiewicza, Kierczyńskiej, Kotta czy Otwinowskiego zorowany nie jest (nie wiem, czy tego ostatniego nie przez pomyłkę wśród krytyków marksistowskiego Olimpu kładę, ale takim cieszy się on pisarz potakiwaniem w Krakowie, że niechybnie krytykiem być musi albo być mógł, gdyby tylko zechciał). Teraz zaś do punktu trzeciego wracam, z którym łopot, mościewy, Kłopot, powiadam, z tym słowem NIEUDOLNIE, a to dwóch przyczyn. Primo upokarzać zoytnio własnej skromności nie lubię

i skoro już raz w tytule się rzekło, że NIEUDOLNIE, nie widzę powodu, dla którego miałbym się powtarzać i dwakroć większą przykrość sobie tym samym wyrządzać (aleć to w końcu fraszka, o to tam wiele nie stoję, lepiej, myślę, nieudolnie za Sterne'm niż udolnie za Dobraczyńskim, więcej mnie natomiast *Secundo* trapi). A na tym obiekcja polega, żeby skromności Waszej, czytelnicy mili i domyślni (boście się już domyślili, że w innym tego słowa znaczeniu użytej), także nie obrazić, a to rozważaniami, w jakie mógłbym wdać się łacno, na temat tego, co i jak można nieudolnie robić. Przecież nic w tym jeszcze nieobyczajnego nie ma, zawołacie. A juści, widzę jak się, miła panienko, rumienisz, pierwsza zgadłaś, że mi o robienie..... chodzi, co zresztą ma związek najściślejszy z biednym Tristramem i do czego w końcu przejść muszę, choć nie wiem jeszcze jak. Więc się na razie nad tym pogłowię, a czytelnikom moim małe dam wytchnienie, zanim do drugiej części tej rozprawki przejdę.

2

Lubo rejestr moich wad i przywar w opinii najserdeczniejszych przyjaciół ciągnie się w nieskończoność (że o nieprzyjaciołach nie wspomnę, bo życzliwości w nich nijakiej nie ma, a sprawiedliwość zawsze życzliwą człowiekowi być musi), to wśród lenistwa, snobizmu, warcholstwa, złośliwości, pychy jak też i skłonności do przykazań wielu omijania jakoś nikt mi wiarołomstwa nigdy nie zarzucał i w prawdomówność mą nie powątpiewał (wyjąwszy żoneczkę miłą, ale waszmościowie z własnego doświadczenia wiecie, jak trudno białogłowy w tym względzie ukontentować), a tu z przerażeniem okropnym stwierdzam, że i ku takim oskarżeniom podstawę niejaką mieć musi, skoro was, Najmilsi Czytelnicy, wbrew zapewnieniom swym solennym w błąd powoli wprowadzać zaczynam. W tytule mowa jeno była o UWAGACH, po czym niepostrzeżenie DYSKURS pod UWAGI podmieniłem, aby pod koniec ustępu już o ROZPRAWCE napomykać. Jak tak dalej pójdzie, to wkrótce o całej ROZPRAWIE będzie mowa, wnet słowo ESEJ się pojawi alboli SZKIC zgoła, zaczym MONOGRAFIA i ani się REDAKTOR NACZELNY nie obejrzy, jak POWIEŚĆ moją o powieści Sterne'a w odcinkach drukować zacznie. Więc się o los tych kartek tym bardziej teraz obawiam, ale tę sprawę to już pozostawcie mnie do załatwienia, jako nic was zgoła nie obchodzącą, bo jeśli mnie czytać będziecie, to znaczy, żem sobie z REDAKTOREM NACZELNYM poradził, a jak nie, to i wiedzieć nie będziecie, żem co takiego napisał. Tymczasem zaś, ponieważ ciągle nic wymyślić nie mogę, co by mnie bez gorszenia uszu Waszych *ad rem* sprowadziło, to znaczy do sprawy Tristramowego poczęcia i okoliczności z nim związanych, a rzecz, jak widzicie, wydłuża się i rozciąga i zapowiada na długo (bo jeszcze w następnym rozdzialiku będę się musiał Uczoności Waszych poradzić w pewnej sprawie dawno mnie jak węzeł gordyjski trapiącej, i to bynajmniej nie z NOSAMI związanej ani też z DZIURKAMI OD GUZIKÓW, chodź może i po części), przeto pozwólcie, że przerywając na chwilę mój główny wywód, rady wam pilnej udzielę. Owóż obawiać się należy, że gdy gdzieś za lat parę powieści swojej dokończę i publikacji jej na łamach *Twórczości* zaprzestanę, definitywnie was do lektury biografii mistrza mojego Tristrama zachęciwszy i o pożytkach z niej płyną-

ch przekonawszy, żadnego egzemplarza tej książki nigdzie już nie uświadcie, co by przyczyną despektu i frasunku wielkiego dla was być mogło, skoro na pierwsze jej wydanie czekaliśmy lat dwieście bez mała, to na nowienie poczekać trzeba będzie może i trzysta, a nie wiedzieć, czy przed m czasem JW Lepieszyńska nam nie zemrze, życia naszego nie zdąwszy przódy odpowiednio przedłużyć. Radzę, tedy, odłóżcie tę lekturę na miej (tylko rogów kartki nie zaginajcie, bo to nieładnie) i nie mieszkając dej do księgarń i antykwaryatów się rozbiegnijcie w poszukiwaniu za tydwiema małymi książeczkami, które w nakładzie tylko 10.000 egzemplarzy dane zostały. Mniemam, w odróżnieniu od władców rynku wydawniczego, w tym narodzie więcej się znajdzie ludzi w mądrym pisarstwie i GODZIJ rozrywce gustujących a i wątrobę sobie śmiechem połechtać lubiących zież szczególnie w alkoholu rozmiłowanych, dla których ekspens złotych skich czterdziestu niewiele znaczy (właściwości alkoholiczne biografii Tristra są znaczne i opiszę je wam dokładnie, jeśli mi co innego w tym zamiarze przeszkodzi, a wszakoż to wam powiem od razu, że niepomiernie gorzałę zą zwykłą a i eksportową przewyższają, jabom sam tydzień temu ją skończył ciąż, jak widzicie, pijany chodzę, czego bym za pomocą pół litra gorzały za tę ną cenę w żaden sposób dokonać nie umiał a i nie mógł, bo mi Profesor Jochds dyettę ostrą przepisał i innych alkoholi poza sterne'owskimi na długo tywać zakazał, za co mu na tym miejscu pięknie dziękuję)... Więc od czego to zacząłem? Aha, mniemam więc, iż skoro nakład mały, a amatorów wielu być si, do księgarń spieszyć wam się wypada, aby was nie uprzedzono, na dudków wystrychnięto i przyjemności czytania Tristramowego dzieła nie pozbaono. Idźcież więc skoro, mili moi, a ja tu na was poczekam.

3

Teraz, jak rzekłem, poradzić się was muszę w jednej sprawie, która spokoju od dawna nie daje. — Cóż to mość nos tak na kwintę zwiesiłeś (nos mówię, NOS), czyżbyś książeczek już w antykwarni nie dostał? — Jako żywo — wi — bo jak mi powiedziano, JO minister Galiński siedmkroć sto egzemrzy do Suwałk kazał dla upowszechnienia kultury odesłać. — Nic się zam jegomość nie frasuj — ja na to powiadam — poczekają oneć tam na cie, a jak będziesz na wywczasach letnich, to je sobie kupisz i tę jeszcze przegę zdobędziesz nad nami, że cię większa radość w perspektywie czekać dzie niż nas, cośmy je już albo przeczytali, albo do tego czasu przeczytamy, ęc głowa do góry, słuchaj pilnie, może mi co w mojej sumitacji poradzisz. wóż powiedzcie mi, moi mili (a rzecz się będzie tyczyła filozoficznej materii, ęc się uciesznymi pozorami zwieść zgoła nie dajcie), cóż to za *vis comica* przyrodzeniu naszym, za przeproszeniem Waszych Wielebności i Waszych elmożności, albo i nie w przyrodzeniu, się kryje, że wystarczy o nim namknąć w przytomności paru osób (a nie prostaków zgoła, lecz dobrze uronych, uczonych nawet i mądrych i lekce sobie tych spraw nie ważących). y wraz i chichotom, dowcipom, półsłówkom domyślnym a oczu przymrużom, rumieńcom różanym (jeśli o płeć piękną chodzi), rżeniom lubieżnym śli o brzydką) i w ogóle wielkiemu poruszeniu (jeśli o obydwie) końca nie

było? Rzeczy te przecież nie są same w sobie ani brzydkie ani ładne, ani proste ani krzywe (chcę przez to powiedzieć, że ani bardziej proste, ani też bardziej krzywe niż inne), ani sprośne ani poważne, ani wesołe ani smutne, ani wielkie ani małe (wyjąwszy te dziwnego jakiegoś i niespotykanego zgoła ukształtowania, ale tu *vis comica* nie w nich samych drzymie, lecz w rzeczonym ich ukształtowaniu, co się łacno dowieść może), ani radosne ani ponure, ani krzepiące ani też do łez pobudzające, jednym słowem tak są zwyczajne i naturalne, jak nie przymierzając (bo i wstydno) łokieć. Ale jeśli zważyć, iż podług logiki (która to wiedza wszystkich innych nauk podobno jest ugruntowaniem) te same przyczyny te same zawsze rodzić muszą skutki (jak wam się wydaje, panie, dobrze mówię i w niczym chyba praw logiki dla swej dogodności nie naginam?), to spróbujcie proszę w zacnej jakiej kompanii, a nie przy dziewkach służebnych, bo te języki mają długie i zaraz po sąsiadach obniosą, że nieprzystojnie się bawicie, nie rozumiejąc, iż to taki eksperyment naukowy, spróbujcie mówię, powiedzieć najpierw głośno ŁOKIEĆ, a potem równie głośno i donośnie ..... Owóż i obaczycie, jaki naczelna zasada logiki szwank od razu poniesie, bowiem z tej samej niby to przyczyny skutki nieodmiennie różne będą. Ba, a skoro zasad NAUKI podważać ani kwestyonować się nie godzi a i niebezpiecznie, bo śliska to droga i zbyt daleko by nas mogła zaprowadzić, mniemać nam wypada, że w określeniu siedliska owej *vis comica* doszukiwać się trzeba błędu. No i co widzę, zamilkliście waszmościowie, i rady spodziewanej od was jakoś nie mogę usłyszeć? Już to, przyznaję, problem łatwy nie jest i myślę, że pobożny a skromny stryjaszek Toby skłonny byłby — gdyby to pytanie stanęło — palca Bożego w tym się dopatrywać, na co ojciec Tristrama żadną miarą przystać by nie mógł, a to z dwóch powodów, że po pierwsze uciekanie się do wyroku Boskiego jest — jak mawiał — rozcinaniem węzła wątpliwości, nie zaś jego rozsupływaniem, co powinno być filozofii zadaniem prawdziwym, i to zawsze i we wszystkim, że zaś po drugie, w tym szczególnym wypadku, wielce nieobyczajnym musiałoby mu się wydawać tkanie jeszcze i Bożego palca w te sprawy. Nie wiedzieć tylko, czy stryjaszek, rozgniewany niedowiarstwem (jak mniemał) swego brata (nie rozumiejąc, iż mu właśnie o cześć Bożą chodzi), nie zacząłby wówczas gwizdać z udaną obojętnością swej sławnej melodii Lillibullero. Jedno jest wszakże rzeczą pewną, że i my tego węzła własnym przemysłem nie rozsupłamy, a szkoda wielka, bo może by jaka nowa prawda NAUKOWA z tego wynikła. Jeden tylko Tristram, mistrz mój, potrafiłby, jak tuszę, tę trudność rozwikłać, a to dlatego, że dysponował w tej materii (filozoficznej) bardziej rozległą wiedzą niż ktokolwiek. A wnoszę to z tego, że potrafił nam opisać tak żałośliwie i smutno ranę poniesioną przez stryjaszka Toby'ego podczas oblężenia sławnej twierdzy Namur, że ilekroć później wspomina o cnocie skromności w wyniku tej rany na wieki przez stryjaszka nabytej, miast coby chichotać i brwiami domyślnie ruszać, tylko łzy szczere współczucia lejemy nad nim i lejemy, jakby mu pod Namur rękę albo zgoła ŁOKIEĆ oderwało, a nie co insze. Za czasów Tristrama widać te same przyczyny tych samych skutków bywały jeszcze powodem, a to się z czasem chyba zmieniło i nic dziwnego, że się sztuka logicznego dowodzenia do cna zatraciła. (Nie tylko zresztą ona, wydawnicza także, że pozwolicie mi tu na małą dygresję. Owóż wyobraźcie sobie, mili moi, że w rozdziale XXXVI

Księgi Trzeciej Tristram dla jasności wykładu koniecznie potrzebował wpleść w dzieło swoje niezadrukowaną marmurkowatą stroniczkę papieru. Czy ten papier ostatnio bardzo w cenie podskoczył, czy też nasi towarzysze sztuki drukarskiej też tak ostatnio zepsieli jako i logika, nie wiem, dość że w naszych książeczkach na stronie 299 tomu pierwszego czytamy: „W pierwszych wydaniach znajdowała się tutaj marmurkowata stronica". Całe szczęście, że z drukarni czcionek, kaszt i zwykłego papieru nie zabrakło, bobyśmy wtedy goła przeczytać mogli: „W pierwszych wydaniach po rozdziale XXVI Księgi dziewiątej następowało jeszcze siedem rozdziałów końcowych". Tę więc jedną przyganę wydawcom czyniąc, dziękujmy Bogu, że nam przynajmniej tekstu nie uszczuplili, co by bez wątpienia uczynić mogli, gdyby tylko chcieli.) Ale coś widzę, czytelnicy moi, że choć dobrej dla was, to niekorzystnej chyba dla mnie rady wam udzieliłem, abyście sobie te książeczki nie zwlekając kupili, bo wy, panie, z nogi na nogę co chwila już przestępujecie, jakby wam gdzieś bardzo pilno było, inni z dystrakcją za siebie się oglądają, po uchach drapią i włosy czochrają, a jeden, nie powiem który, w nosie (nie NOSIE wszakże) ukradkiem dłubie a między kartki swoich książeczek zaziera. Korci was widać, aby lepszą lekturą się zająć, czemu dziwić się nie dziwię a i przeciwiać chyba nie będę. Więc z czwartej części rozprawki mojej, żeby było prędzej, zrezygnuję, a miały tam być opowiedziane losy Tristrama od chwili poczęcia i narodzenia do wspaniałej jego po Francyjej podróży, a także przyłączone co celniejsze fragmenty dysput między ojcem jego, stryjaszkiem Toby, proboszczem Yorickiem i obłudnym papistą, cyrulikiem Slopem, wspomniana historia podwójnych zalotów stryjaszka i Trima do wdowy Wadman i Bridget, raz szeroko między innymi relacjonowana dziwaczna przygoda Putatoriusza, która na miano wręcz cudownej by zasługiwała, gdyby w naturze nie znalazło się dla niej proste wyjaśnienie. Ale, po cóż to wszystko, skoro i tak lepiej ode mnie własnymi słowami mistrz mój Tristram to wam opowie. Bliści nie rozbiegajcie się, jeszcze nie koniec, choć z zamiaru pisania powieści zrezygnować muszę z żalem wielkim (bo to już i z REDAKTOREM NACZELNYM omówione było pomyślnie, i sami zresztą widzicie, jak mi to dobrze a sporo szło, lało się wprost jak woda), to muszę wam jeszcze przetróg parę i rad dobrych udzielić (nie powiesz przecie, panieneczko, żeby poprzednia zła była, prawda? Ale ona już w historii wdowy Wadman zaczyna i nie uważa, to może, słuchaj no, pannico, może byś nam na głos wszystkim przeczytała, jak ją Tristram Shandy opisuje, a ja tymczasem oddech łapię, bom się już co i nieco zasapał).

5

Rozdział XXXVIII Księgi Szóstej

Aby stworzyć sobie właściwe o niej pojęcie, zażądaj atramentu i pióra; oto papier. Teraz siądź, panie, i narysuj ją wedle własnego upodobania — tak podobną do twej kochanki, jak tylko zdołasz, tak niepodobną do twej żony, jak pozwoli ci na to sumienie. Mnie tam wszystko jedno — bylebyś własną zadowolił fantazję.

Czy natura stworzyła kiedykolwiek coś równie zachwycającego, równie doskonałego?

Czyż więc, drogi panie, mój stryjaszek Toby mógł oprzeć się czemuś takiemu?

Szczęśliwa, szczęśliwa po trzykroć księgo! Będzie w tobie jedna przynajmniej karta, której ZŁA WOLA nie oczerni, NIEŚWIADOMOŚĆ zaś nie zdoła przeinaczyć.

Dziękuję, mościa panno, nader pięknie czytasz i z ekspresją wielką. Pozwó teraz, że ochędożywszy co nieco moje myśli, przedstawię wam teraz plar ROZPRAWKI mojej, a może już tylko i UWAG aż do końca (jeżeli mi co w tym nie przeszkodzi). Jako więc rzekłem, rozdział czwarty, akcję streszcza- jący, wyrzucamy jako niepotrzebny. Rozdział piąty (którego mi najbardzie szkoda, bo miał być pierwszym NAUKOWYM spisem wszystkich dygresj większych i mniejszych w *Tristramie Shandym* zawartych) opuszczamy jak- bardzo długi a ponadto z tytułem się kłócący (miały to być uwagi niekompe tentne i, przebóg, będą!), co już zresztą i w numeracji rozdziałów zostały uwzględnione. Rozdziały szósty i siódmy (czyli siódmy i ósmy) z tych samych powodów opuszczamy, jako że miały być dalszym ciągiem piątego (czyli szóstego) i od razu do ósmego (czyli dziewiątego, jeśli dobrze liczyć umier i sam tu czegoś nie pokręciłem, ale nie!), który będzie krótki, a opuszczony w żaden sposób być nie może, bo o śmierci a zarazem krotochwilny, prze chodzimy.

9

Rozdział ten, następujący po trzech innych, żmudnych, fachowych i naukowych, pełnych wyliczeń (które chyba słusznie, myślę sobie teraz, zdecydowałem się usunąć), poświęcony będzie w całości na zacytowanie wielce pouczającego fragmentu z wielkiego dzieła Tristramowego, a to mianowicie:

Rozdziału IV Księgi Piątej

I na ostatku, spośród wszystkich wybornych anegdot, jakie dostarcza nam historia w tym przedmiocie — ciągnął dalej mój ojciec — poniższa koronuje wszystko niczym złocona kopuła nad zrębami budowli.

Tyczy ona Corneliusa Gallusa, rzymskiego pretora. — Sądzę, drogi bracie Toby, że ją znasz. — Sądzę, że nie — odparł mój stryjaszek.

— Otóż umarł on podczas ..... — Jeśli czynił to z własną żoną — rzekł stryjaszek Toby — nie było w tym żadnej zdrożności. — Co do tego brak mi informacji — odparł mój ojciec.

10

Rozdział dziesiąty rozpoczynał się przydługą może dygresją o cenzurze i cenzorach (gdzie była o nich sama prawda, a bardzo życzliwie do wierzenia podana i zgrabnie), ale ją sobie podarujemy, bo nam bardzo do końca spieszno. Więc wracam do głównego wywodu. Skoro już wszyscy biografię Tristrama w rękach macie i zaraz się już moje pisanie tu skończy, to muszę wam powiedzieć jeszcze, jak ją czytać należy. Jakże to — pytasz, Wasza Wielmożności — alboż to i czytać nie umiemy? — A ja wam powiadam, że sprawy na pozór proste często w sobie najgorsze zasadzki chowają i zaraz wam to na przykładzie wykażę. I tak mniemam, że poczynać sobie z piękną kobietą też chyba każdy potrafi, nawet łatwiej niż z czytaniem, bo to długiego ślęczenia nad alfabetem nie wymaga. Przyznacież mi rację? — A jakże. — To mi teraz powiedzcie, skoro tak wszystko już wiecie, jaka różnica między piękną kobietą a piękną książką być może? Ani chybi nie wiecie i wiedzieć nie możecie, skoroście jeszcze Tristramowego dzieła nie czytali. Ta mianowicie, że z piękną kobietą trzeba się śpieszyć, jak mój mistrz Tristram powiada przy okazji opisu francuskiego miasta Montreuil, gdzie odkrył był szczególnej urody córkę oberżysty imieniem Janatone:

Ale Wasze Wielmożności wolą bez wątpienia, abym zaznajomił ich z długością, szerokością i wysokością wielkiego kościoła farnego lub też przedstawił rysunek fasady opactwa św. Austreberte'a, który przeniesiony tu został z Artois. Otóż sądzę, że proporcje tych budowli są dokładnie takie, jakie im nadali cieśle i murarze, jeśli zaś wiara w Chrystusa utrzyma się do tego czasu, pozostaną niezmienione przez lat najbliższych pięćdziesiąt — Wasze Wielmożności i Wielebności będą mogły namierzyć się ich do woli. Lecz ów, który mierzyć będzie ciebie, Janatone, musi nie mieszkając zabrać się do dzieła — albowiem tkwią w twej postaci elementy zmiany; zważywszy zaś urafunki nietrwałego życia, nie ręczyłbym za ciebie ani jednej chwili. Zanim przeminą dwa lata, możesz rozbuchać się niczym dynia i stracić wszelką

kształtność — lub też zwiędnąć niby kwiat i stracić urodę — lub wreszcie możesz zejść na złą drogę i stracić siebie samą.

a z piękną książką odwrotnie. Najlepiej ją smakować, Wasze Uczoności, będziecie, jeśli akuratnie dzień w dzień parędziesiąt, a nie za mało, bo się nie zdążycie rozsmakować, a nie za dużo, bo wam połowa smaku z gęby na podłogę wycieknie, tak po pięćdziesiąt do sześćdziesięciu stroniczek odczytywać będziecie, a broń Boże wszystko jednym haustem, jak to głupcy mają we zwyczaju koniak psować, lecz po kropelce, aby podniebienia sobie nie sparzyć i wszystek likworu bukiet dobrze wywąchać. A ponieważ wszystko razem siedmkroć sto dziesięć stron liczy, tedy bez mała trzy tygodnie szczęśliwego i nieustannie pijanego życia przed sobą macie (bo pod koniec porcje będziecie sobie zmniejszać, aby na dłużej starczyło), czego wam serdecznie zazdroszczę, bo jażem już ucztował.

11

Już tak jakbym i skończył, dobroczyńcy moi, dwie drobne sprawy na ostatek załatwić mi jeszcze wypada: jednej miłej białogłowie dług wdzięczności spłacić (który i waszym długiem pewnikiem się okaże, więc słuchajcie pilnie), a takoż i z krytykami moimi się porachować (co długo nie potrwa a tuszę, warte oglądania będzie). Więc najpierw co przyjemniejsze. Żałuję tu żem niezwykłej wymowności a uczoności mistrza mojego Tristrama pozbawion, aby należycie zasługi jejmości Tarnowskiej Krystyny wysławiać, która wielkim i wieloletnim pracy nakładem genialne dzieło Sterne'a kulturze naszej przyswoiła, tym jednym sztychem złote ostrogi tłumacza sobie dobywając i w pierwszy szereg przekładców naszych sławnych, między Piotra Kochanowskiego a Boya Żeleńskiego wstępując, w przyzwoitej jednak odległości krocząc za imci Zielińskim Bronisławem, co mu autorzy jego, Steinbeck i Hemingway, per Błonek mówią (bo r nie wymawiają) i whisky z ginem w górach Idaho czy gdzieś tam w Amerykach stawiają. Zaręczam wszakoż, że gdyby Laurence Sterne nie umarł był przedwcześnie blisko dwieście lat temu, to nie tylko zdrobniałby czule imię Krystyny za ten jej piękny przekład, ale jeszcze by co wieczór ręce jej całował (a może i buzię) na dobranoc, czego się po Hemingwayu mimo wszystko nie spodziewam. Żeby Zielińskiego.

12

No i jakkolwiek może dłużyło nam się nieco razem (albo i nie), to wraz i dobrnęliśmy do końca. Jużbym i nawet nie śmiał Waszych Wielmożności sobą zaprzątać, gdyby mnie ta krytyków nacja mocno nie zirytowała i o wylew żółci po drodze nie przyprawiła (chociem nie dał tego chyba po sobie poznać) a i teraz nie obskoczyła tak zaczepnie. Bo nie wiem, czyście się domyślili, teraz już wyjawić to mogę, ów, co w nosie dłubał, i ten drugi, co sarkał wciąż i fukał, przerywał a mędrkował głupio (za przeproszeniem), to właśnie dwaj krytycy byli podstawieni. No gadajcie, waszmoście, a nuże, bo nie chcę tu długo tak szacownego zgromadzenia przetrzymywać, co macie tym moim uwagom do zarzucenia? — A to, że recenzją tego w żadnej mierze

azwać nie można. — A nie. — Ani też esejem. — Zgoda. — Ani czymkolwiek innym, co by jakoś zaklasyfikowane i nazwane być mogło. — Ciągle zgoda. — Więc co by to było, jak mniemasz? — A nie wiem. — No to się powiedz, że zgodnie z nauką naszą, tego, co ani nazwane być nie może, ani też w żaden sposób sklasyfikowane, w ogóle nie ma. — I na toć przystaję. — Że tego nie ma? — Nie ma. — I nie było? — Nie było. Tu zamilkł zafrasowany, bo jakkolwiek dowód swój jak chciał przeprowadził, to mu jednak moja zbyt twa nań zgoda spokoju nie dawała. Aliści drugi w sukurs mu pospieszył. — Więc skoro przyznajesz, że tego nie było, to czemuś nam tyle czasu głowę nawracał? — Tak sobie. — Jak sobie? — Tak sobie. — Ale, że to tylko zawracanie głowy było — mówi zdetonowany nieco — to się zgodzisz? — Zgodzę. — I na to, że głupie? — Chętnie. — I że niepotrzebne? — I na to. Gdy więc drugi krytyk tryumfalnym wzrokiem po zebranych powiódł, pierwszy mu się sprzeciwił, twierdząc, że przecie skoro czego nie ma, to nie może być ani głupie, ani niepotrzebne, i odwrotnie, że skoro co jest głupie albo niepotrzebne, to istnieje, a on dowiódł przed chwilą, że właśnie nie.

I tak od słówka do słówka, dalibóg, byliby się wraz za łby porwali, gdyby im w te słowa nie rzekł:

— Nie wiem, waszmościowie, jak to wam będzie do tej waszej nauki krytycznej i klassyfikacyjnej pasować (bo i w ogóle wiem niewiele), tyle tylko wam powiem, żem się przy pisaniu tego, co tu było albo i zgoła nie było, ostatnie ubawił, a i poniektórzy czytelnicy moi również. Gdy o was, szczerze mówiąc, mało stoję.

Jerzy Lisowski

Jerzy Eugeniusz Płomieński

WACŁAW BERENT JAKO PISARZ SPOŁECZNO-NARODOWY

Po wojnie pojawił się w jednym z naszych tygodników społeczno-literackich w kraju znamienny artykuł powieściopisarza średniego pokolenia, dodajmy — czołowego dzisiaj powieściopisarza, Jerzego Andrzejewskiego, o Wacławie Berencie, przesuwający twórczość autora *Oziminy* do archiwum przeżytków historyczno-literackich. Zdaniem Andrzejewskiego społeczno-estetyczne promieniowanie twórczości Berenta skończyło się nieodwołalnie. Andrzejewski zaatakował nie tylko język Berenta, według niego dzisiaj zupełnie nieczytelny wskutek karykaturalnego niemal zmanierowania, ale również Berentowski świat zagadnień. Czy stanowisko takie jest słuszne? Wypada tu zaznaczyć, że nie jest ono bynajmniej nowe. Wznawia bowiem przedwojenną kampanię rewizjonistyczną w stosunku do Berenta — Emila Breitera i Stanisława Piaseckiego. Kampanię tę, zarówno międzywojenną, jak i powojenną, tj. wznowioną kampanię J. Andrzejewskiego, wypada zaliczyć do nierzadkich w krytyce literackiej nieporozumień, które są wynikiem głównie jednostronnej metody wartościowania dzieła literackiego. Przeoczyła ona (kampania) bowiem całkowicie nurt społeczno-narodowy w twórczości W. Berenta, nie zauważywszy go w ogóle. Rewizjonizm podobnego typu, wybitnie nielojalny w stosunku do dzieła literackiego, podkreślający jego mniej istotne rysy i strony, mija się mimo woli, tj. wbrew swojemu zamiarowi, z jednym z podstawowych zadań twórczej krytyki literackiej. Stojąc zaś na gruncie doświadczeń historyczno-literackich musimy stwierdzić, że nigdy nie podobna przewidzieć pośmiertnych losów dzieła twórczego i w ogóle twórców.

Nieco biografistyki. Jeden z paradoksów polskiej kultury, Wacław Berent, obok Stefana Żeromskiego i Stanisława Wyspiańskiego jeden z naczelnych przedstawicieli polskiego modernizmu, urodził się w Warszawie w roku 1873. Pochodził z mieszczańskiej rodziny niemieckiej, spolszczonej od kilku pokoleń. Był z wykształcenia przyrodnikiem. Specjalizował się w nauce o rybach i na ten temat napisał rozprawę doktorską w języku niemieckim. Studia odbywał w Zurychu i Monachium. Tytuł jego rozprawy doktorskiej, ogłoszonej w r. 1896 w Jenie, brzmiał dosyć zawile: *Zur Kenntnis des Parablattes und der Keimblätterdifferenzierung im Ei der Knochenfische* *.

* Szczegóły biograficzne, dotyczące Berenta, czerpię z pięknego szkicu wspomnieniowego Marii Danilewiczowej, ogłoszonego w t. I *Strat kultury polskiej* (str. 324). Książka ta (2 tomy) ukazała się w Glasgow w r. 1945.

Zagadką wydać się może paradoksalny fakt, że ten młody badacz organizmów rybich oraz rybiego życia (ichtiolog) przeobraża się któregoś dnia w gwiazdora polskiej literatury modernistycznej. O wyborze twórczości literackiej zamiast kariery naukowej, której start wypadł zresztą dla Berenta wybornie, zadecydowało u niego, jak w niejednym z wypadków podobnych na terenu kultury, po prostu powinowactwo z wyboru. W kulturze polskiej powiedzmy nie tylko polskiej spotykamy się dosyć często z długim łańcuchem paradoksów typu pokrewnego. Prawo fachowości, zastrzegane dla wąskiego kręgu wtajemniczonych, zawodziło wielokrotnie przede wszystkim na odcinku humanistycznym, zarówno w literaturze pięknej, jak i na niwie wiedzy o literaturze. Kanon tzw. fachowości tracił po prostu swój nimb, bankrutując w pewnej mierze. Pozorny dyletant wypierał fachowca, przelicytowywał go finezją rzeczoznawstwa bardziej pogłębionego i wnikliwszego. Zapomniane dzisiaj nazwiska, nieobojętne w dziejach kultury polskiej, które pozwolę sobie wymienić tu przygodnie tylko, pomijając mnóstwo innych, dowodzą niedwuznacznie zmierzchu nowoczesnego mitu fachowości — *sensu stricto*. Wybitny ekonomista Fryderyk Skarbek, b. ceniony w swojej epoce — pisywał równocześnie wcale interesujące powieści. Chemik krakowski Ludwik Bruner (wykładający chemię w U. J.) znany jest w polskiej krytyce literackiej pod pseudonimem Jana Stena jako subtelny krytyk-impresjonista. Jan Gwalbert Pawlikowski, autor najlepszego dzieła o mistyce J. Słowackiego, nie był historykiem literatury ani badaczem naukowym tego pokroju. Na teren badań wymienionego typu zabłąkał się spoza kręgu swoich zawodowych zajęć i zamił wynikami swojej niby to dyletanckiej pracy badawczej uniwersyteckich przedstawicieli wiedzy o literaturze. Zawodowi prawnicy, C. Jellenta Ostap Ortwin, wysunęli się do pierwszych szeregów polskiej krytyki modernistycznej. Nazwisko T. Żeleńskiego-Boya, z wykształcenia, jak wiadomo, lekarza, jest zbyt powszechnie znane, by powoływać się dodatkowo na autorytet tego przypadku. Oto kilka tylko przykładów, pierwszych z brzegu zresztą, które mówią o częstotliwości owego zastanawiającego paradoksu. Szczegółowa analiza powyższego zagadnienia wymagałaby naturalnie uwzględnienia rozległego materiału statystycznego, a więc bogatego pokłosia nazwisk, pominiętych z konieczności w rozważaniach niniejszych, b. skrótowych i uproszczonych. Unaoczniłaby ona równocześnie uniwersalny zasięg świata wartości humanistycznych, ich zwycięską siłę przyciągania, zwielokrotniłaby wymowę tego, tak częstotliwego w kulturze europejskiej głównie, paradoksu, który stawia znak równania między krańcowymi kontrastami i łączy przeciwległe bieguny dyscyplin badawczych, postaw teoretycznych, wreszcie światów twórczych. Berent więc, zawodowy ichtiolog, który wszedł do literatury polskiej wprost z warsztatu naukowego, nie jest bynajmniej zjawiskiem odosobnionym, jak nie byli zjawiskami wyjątkowymi w kulturze angielskiej np. między innymi dwaj popularni powieściopisarze doby wiktoriańskiej, tj. Edw. Bulwer, później lord Lytton, oraz Ben. Disraeli, późniejszy lord Beaconsfield premier angielski, którzy wkroczyli wprost ze świata literatury na błyszczący trakt wielkiej kariery politycznej, przy czym Bulwer, lord i par angielski, prowadził podwójne życie głośnego polityka i nie mniej popularnego pisarza, a Disraeli jako premier brytyjski rzucał swoją niezwykłą osobistością potężny cień na historię ówczesnej Europy, tj. jej ówczesną konstelację polityczną.

Berent jest niewątpliwie pisarzem elity. Należy do rodzaju artystów wyjątkowo trudnych. Dlatego jego szanse dotarcia do mas czytelniczych są raczej nikłe. Nawet wtedy, gdy Młoda Polska znajdowała się u szczytu popularności, gdy zatem kodeks mody dawał jego twórczości warunki pełnego promieniowania, pozostał on pisarzem samotnym, o zasięgu wyłącznie elitarnym. Porównując dokładniej twórczość Berenta z dziełem twórczym Wyspiańskiego i Żeromskiego, natrafia się na mnóstwo punktów pokrewnych, głównie w problematyce społeczno-narodowej, nie omówionej dotąd w krytyce literackiej u nas. Jakaż różnica jednak w rozległości oddźwięku twórczości wymienionych pisarzy tej samej epoki, których łączy przecież uderzające powinowactwo postawy, jak to zobaczymy niżej. Ten niestosunek oddźwięku mówi o ciekawym fakcie, tj. ile ironii oraz kaprysu nieobliczalnych okoliczności tkwi u źródeł społecznej recepcji twórcy. Warto mimochodem przypomnieć bliskie powinowactwo rewizjonizmu zagadnieniowego oraz ideowego w *Oziminie* Berenta i *Weselu*, jak również w *Kazimierzu Wielkim* Stanisława Wyspiańskiego.

Brak recepcji szerszej w okresie Młodej Polski można w odniesieniu do Berenta wytłumaczyć między innymi rodzajem jego artyzmu. Jeżeli Wyspiański, pisarz nie mniej trudny, dotarł ze swoją problematyką, kryjącą się w zawiłych symbolach, do najszerszej świadomości społeczno-narodowej, to zawdzięczał to głównie hipnozie teatru, dzięki której nieuchwytny szyfr symboli ulegał transpozycji na plastyczny, postaciowy język życia.

Nasza krytyka literacka nie przybliżyła dotąd Berenta do społeczeństwa polskiego, rozpatrując twórczość tego pisarza fragmentarycznie, a więc cząstkowo tylko, bez dostatecznego zaznaczenia w niej momentów ciągłości czy ewolucji twórczej. Berent czeka właściwie dotąd na swojego krytyka-odkrywcę. To, co o nim dotąd bowiem pisano, nie ogarnia nawet w przybliżeniu bogatej zawartości zagadnieniowej jego dzieła twórczego.

Nalepiono mu np. upraszczającą etykietkę „stylizatora" (W. Feldman), która bardzo nieznacznie tylko wyjaśnia rodowód oraz źródła jego twórczości. Pozostał natomiast nieodkryty Berent, pisarz społeczno-narodowy o wyczulonym zmyśle społeczno-moralnym, pisarz, który w epoce wszechwładzy hasła „sztuka dla sztuki" z rzadką przenikliwością i sugestywną siłą wyrazu artystycznego wykazywał szkodliwość społeczną oraz bezpłodność tego hasła (w *Próchnie*), który w swojej *Oziminie*, jak Wyspiański i Żeromski — polską rzeczywistość sprzed pierwszej wojny światowej przenicował z nieubłaganym krytycyzmem, piętnując jej chorobliwy brak instynktu życia, godności narodowej, jej karłowatość, martwotę bezdziejową, wreszcie rezygnację z ambicyj dziejotwórczych.

Trzeba zaznaczyć że ten wirtuoz słowa sam utrudniał spoufalenie się czytelnika z jego problematyką społeczną. Jej wyrazistość i przejrzystość realistyczna zacierała się nieraz wskutek rozrzutnego bogactwa formy. Istotna postawa autora stawała się nieraz zamaskowana z tego powodu. Krytyka literacka rozbijała się nierzadko o te właśnie szkopuły, dając jednostronne komentarze na marginesie twórczości autora *Oziminy*, akcentując mylnie, jako zagadnienie centralne u Berenta, jego artyzm.

„FACHOWIEC" W. BERENTA

Już w pierwszej, młodzieńczej powieści swojej, mianowicie w *Fachowcu*, edociągniętym w psychograficznym rysunku postaci, powieści chropowatej szcze językowo, uderza mocny, reformistyczny stosunek autora do życia. *Fachowcu* nie objawił się jeszcze późniejszy wirtuoz języka; nie przemówił wnież z powieści tej późniejszy psycholog, najczulszy analityk przerafinonych stanów duchowych. Między *Fachowcem*, wydanym w roku 1898, *Próchnem*, napisanym w pięć lat później, rozciąga się tak zdumiewająca egłość atmosfer i światów duchowych, mówiąca o skrajnie rozbieżnych spozycjach artystycznych, że amalgamat tych zadziwiających przeciwieństw w ramach rozwoju pisarskiego tej samej osobowości wydać się musi irzadszym zjawiskiem. A jednak, mimo tych przeciwieństw, istnieje tu bezrnie konsekwencja ciągłości — w widzeniu życia i jego społecznej uktury.

W *Fachowcu* pokazuje Berent powolny proces „deklasowania się" inteligenta. óry wsiąka w rezultacie częściowo do klasy robotniczej, a raczej staje się asowo nieumiejscowionym ogniwem pośrednim między proletariatem inteligencją.

Bohater tej powieści, K. Zaliwski, to ofiara pozornych właściwie pomyłek — stanowiska jednak autora istotnych — doktryn epoki, tj. pozytywizmu. Ten aksymalizujący pozytywista, wierzący niezachwianie w zbawicielską wartość „pracy organicznej", specjalizujący się po maturze gimnazjalnej, mimo ędu do pracy literackiej, w zawodzie ślusarskim, w imię modnego wtedy asła czasu, wszedł na manowce życia nie tyle z winy doktryn pozytywizmu, e raczej naiwnie i fałszywie pojmowanej konsekwencji.

Jakkolwiek ów dramat konsekwencji posiada w powieści tony wstrząsające, jest głównie tryumfem artysty, logicznie zawodzi kampania rewizjonistyczna autora przeciw pozytywizmowi. Wszak ten ostatni głosił również feszyzm wiedzy i postępu? Dlatego akt autorskiego oskarżenia jest niewłaściie adresowany. Nie podobna bowiem uważać młodego „fachowca", Zaliwiego, deklasującego się życiowo, jakże bezkrytycznie, w ogóle indywidualność arą i bezbarwną, za przedstawiciela wyższych wartości duchowo-intelektualych. Zamiar pisarza, tj. zamierzony przez niego wydźwięk dydaktyczno-spoczny powieści — skończył się raczej bankructwem. Zawiódł i logicznie, merytorycznie.

Wbrew temu zamiarowi *Fachowiec* pozostawia w świadomości krytycznego ytelnika zamiast intencjonalnego pręgierza moralnego, wystawionego proamowym hasłom epoki pozytywistycznej, wrażenie tragedii słabej intelincji, fałszywie zorientowanej w wielorakich możliwościach społecznej ergii, którą człowiek powinien służyć społeczeństwu w granicach swojego wołania i odpowiedniej specjalizacji zawodowej.

PRZEKRÓJ DEKADENTYZMU W „PRÓCHNIE"

O ile w *Fachowcu* zaznaczają się ślady niedojrzałości artystycznej, chociaż w niestosunku między zamiarem autorskim a jego literackim wcieleniem, druga z rzędu powieść Berenta pt. *Próchno*, głośna w dobie polskiego mo-

dernizmu, jest niepospolitej miary osiągnięciem artystycznym. *Próchno* daje wiwisekcyjny przekrój kierunku ówczesnego, tj. dekadentyzmu — z kunsztem wyrafinowanej analizy i wnikliwą dialektyką myślową. Powieść ta jest właściwie i przedmiotowym obrazem kierunku literackiego, tj. dekadentyzmu, i sądem nad nim.

W literaturze polskiej znalazł dekadentyzm swój najbardziej charakterystyczny wyraz w twórczości Stanisława Przybyszewskiego. Pisarz ten, uważany za arcykapłana tego kierunku w Polsce i jednego z najwybitniejszych jego pionierów na Zachodzie, u nas główny jego teoretyk równocześnie, nie zdobył się nigdy na przedmiotowy dystans w stosunku do wybitnie jednostronnych, teoretycznych założeń dekadentyzmu. Liczny zespół jego powieściowych postaci, monotonnych w swojej duchowej niemal tożsamości, robił wrażenie raczej sobowtórów autorskich o bardzo tylko nieznacznej skali odmian.

Tym, który po raz pierwszy wprowadził typ dekadenta do literatury polskiej, zatem jeszcze przed Przybyszewskim, w zapomnianej od dawna powieści pt. *W wieku nerwowym,* był Leo Belmont. Ukazał on jednak tylko wstępny etap dekadentyzmu, pierwsze, chorobotwórcze bakterie tego kierunku, pozbawione jeszcze późniejszej krańcowej newrozy czy psychozy.

Po Belmoncie przedstawił Sienkiewicz w powieści swojej *Bez dogmatu* dalszy przebieg różnicowania się tego kierunku, polegający na tragicznym rozszczepieniu wewnętrznym, atomizacji duchowej, która wytwarzała w następstwie zupełną niemoc życiową, pasożytniczy stosunek do życia społecznego, słowem całkowitą nieproduktywność społeczną.

Zastanawiając się nad źródłami dekadentyzmu, trzeba zauważyć, że powstał on jako chorobliwy, wielkomiejski owoc nasycenia i przerafinowania kulturalnego. Dekadentyzm sygnalizował pośrednio bliskość rozpadu dotychczasowych norm społecznego życia, przynajmniej na niwie literatury, chwiejność równowagi jego stylu. Pokazywał ją jednak nie na właściwym odcinku społecznych fermentacyj, ale w postaci statycznych refleksów jedynie, mianowicie schorzeń duszy ludzkiej. Osobowość ludzką stawiał wobec bezprzedmiotowego właściwie, pozaspołecznego dramatu ponurych powikłań duchowych, z których — mimo tła pozornie imaginacyjnego — nie było najczęściej wyjścia.

Taką duszę dekadenta prześwietlił Berent w *Próchnie* z wyborną intuicją artystyczną. Z roentgeniczną niemal dokładnością dodrążył się do jej najbardziej niedostępnych odruchów i gestów. Każda z kreacyj powieściowych *Próchna* posiada swoją własną, zindywidualizowaną maskę, w sumie jednak wszystkie razem tworzą klasyczne w swojej plastycznej wymowie — zwierciadło kierunku. Borowski, Kunicki, Jelsky, Müller, Hertenstein należą do tej samej rodziny duchowej. Dusze kliniczne, przeżarte narkozą estetyzmu, zatracają zupełnie poczucie życia, plemiennej przynależności i społecznych związków. Jedynym żywiołem ich rzeczywistości i jedynym jej sensem jest sztuka, której trujący czar zabija w nich doszczętnie człowieczeństwo. Psychoza opętania sztuką robi z nich lunatyków życiowych. W życiu postępują i zachowują się najdziwaczniej, według nierealnego kodeksu wartości, w którym ostateczną instancją jest twórczość. Dla tej chimery wyzbywają się resztek uczuć ludzkich. Przekraczają granicę, poza którą kończy się prawdziwy twórca, a zaczyna pospolity, amoralny kabotyn.

Takim typowym dla okresu dekadentyzmu okazem kabotyna-artysty jest, wspaniały zresztą aktor, Borowski, dla którego życie ma jedynie wartość laboratorium ról, sceny teatralnej. Traktuje on też dookolne otoczenie, swoje wyłącznie, jako publiczność. Linia demarkacyjna między fikcją sceny teatralnej a realną rzeczywistością zatarła się u niego całkowicie. Teatralizacja jego nastroju duchowego zniekształciła zupełnie jego naturalne rysy duchowe. To upętaniec teatru i sceny, która stanowi dla niego najistotniejszy klimat życia. Obraz niewątpliwie psychopatologiczny. Porzuca on w zupełnie obcym środowisku wielkomiejskim żonę, by po męce z powodu narzuconego mu przez okoliczności czasowego zerwania z teatrem — wrócić do twórczości scenicznej. Ucieka przed jednym z podstawowych obowiązków społecznych, jakim jest małżeństwo, by w atmosferze absolutnej wolności i niepodległości wewnętrznej i zewnętrznej, poza węzłami rodzinnymi i społecznymi, zerwanymi przez siebie, ocalić w sobie, chyba wątpliwie — artystę.

Nawet tak programowy cynik, jakim jest skosmopolityzowany dziennikarz, Jelsky, którego cynizm jest zresztą tylko zamaskowaną samoobroną przed świadomością swojego pasożytnictwa kulturowego, stawia sztukę na piedestale swojego kultu. Cynizm jego okazuje się ostatecznie wątpliwej skuteczności przeciwwagą i odtrutką przeciw mikrobom dekadenckiego spleenu i pustce życiowej. Jelsky kończy samobójstwem.

Sama twórczość bez przymierza z życiem społecznym, jej samowystarczalność w ogóle zawodzi po kolei każdego z tych ludzi *fin de siècle*'u. Sztuka przeobraża się w nich nie w siłę twórczą, wyzwalającą, ale w wampira, pożerającego te wątłe, anemiczne organizacje duchowe. Bo też jest ona pozbawiona całkowicie korzeni moralno-społecznych, zawieszona w egocentrycznej próżni, oderwana od życia, pełna zabójczych miazmatów rozkładu wewnętrznego jej przedstawicieli, którym nie daje nawet cienia radości życia. Wewnętrzne antynomie i samoudręczenia, które podtrzymują w sobie z sadystycznym okrucieństwem, a które ich ostatecznie zabiją, obciążają ich twórczość posępnym piętnem choroby duchowej. Podziwiany przez cyganerię artystyczną, niezwykle subtelny poeta-gruźlik, Müller, i wytworny arystokrata duchowy oraz rodowy, baron Hertenstein, czarodziejski muzyk-kompozytor, kończą również samobójstwem. Hertenstein po długim okresie szamotania się ze sobą samym oraz rozdwojeń duchowych — znalazł nareszcie w nirwanie najwyższą mądrość i przeznaczenie człowieka.

„PRÓCHNO" BERENTA DEMASKUJE SPOTWORNIENIA I WYNATURZENIA DEKADENTYZMU

Oto jak wygląda obraz i przekrój dekadentyzmu w *Próchnie*, umiejscowiony przez Berenta w jednym z głównych ośrodków kulturalnych Niemiec sprzed I-szej wojny światowej, prawdopodobnie w Berlinie lub Monachium. Jest w tym niesamowitym obrazie coś z atmosfery sanatorium psychiatrycznego. Powieść Berenta robi miejscami wrażenie kapitalnego studium z zakresu zagadnień psychiatrycznych. Powieściopisarz zogniskował w niej rysy chorobowe swoich kreacyj powieściowych z tak nieomylną autentycznością, indywidualizując je równocześnie z naukową niemal pedanterią, jakby je badał pod mikroskopem.

W *Próchnie* wytoczył Berent proces nie tyle literackiemu modernizmowi czy sztuce jako takiej, lecz wynaturzeniom i spotwornieniom, których terenem stał się dekadentyzm. Jakkolwiek sam autor należał do elitarnych przedstawicieli modernizmu polskiego, związany z tym prądem węzłami uczuciowymi przede wszystkim, intelektualnie przeciwstawił się naczelnym założeniom modernizmu, a między innymi jedynowładztwu tak modnego wtedy estetyzmu; wyłamywał się również spod hipnozy aspołecznych haseł, w ówczesnej sztuce mających prawo obywatelstwa.

Lepiej i gruntowniej niż Przybyszewski wniknąwszy w wielowarstwową duszę dekadenta, zachował odległość krytyczno-demaskatorskiego stanowiska wobec samego kierunku, który uznał za fatalną pomyłkę. *Próchno* — to nie tylko w literaturze polskiej szczytowy punkt dekadentyzmu, ale zarazem jego pełne przezwyciężenie. Atakując chorobowo-rozkładowe znamiona sztuki i literatury dekadenckiej, obnażył Berent nietwórczy, pasożytniczy charakter tych dziedzin, owocujących w próżni pozahistorycznej i pozaspołecznej, na podłożu osobniczych przerostów, rozwijających się w wielkomiejskich, kosmopolitycznych środowiskach, pełnych zblazowanej nudy i przesytu życiowego. Berent, pisarz społeczny, zaznaczył w *Próchnie* swój stosunek do życia tamtej epoki w postaci kryptonimowej właściwie, więc tylko pośrednio, jakby na marginesie, w demaskowaniu tego odcinka sztuki i literatury, który zamiast współorganizowania życia przyśpieszał tylko rozpad jego form, dezorganizował je.

„OZIMINA" BERENTA POWIEŚCIOWĄ SYNTEZĄ ŻYCIA POLSKIEGO

Za to stosunek ten w następnej powieści Berenta, tj. w *Oziminie,* ujawnia się bezpośrednio. W *Oziminie* zobrazował on z naturalistyczną niemal drobiazgowością szczegółów, nie szczędząc miejscami barw wybitnie brutalnych, polską rzeczywistość u wrót wybuchu wojny rosyjsko-japońskiej w momencie, gdy zaczynała się gorączka pierwszych ruchów mobilizacyjnych. Autor pragnął dać w powieści swojej syntezę tej rzeczywistości, wplecionej w bezdziejowy kierat, którego grozę zaakcentował tym mocniej poprzez paralelizm z pełną nieobliczalnych możliwości i nieznanych perspektyw — nadchodzącą chwilą dziejową.

W ramach dziejów jednej nocy, jakby według przestarzałej recepty — pseudoklasycznej jedności czasu, zamknął historię całego społeczeństwa od jego wyżyn towarzyskich, zebranych w salonie magnata warszawskiej finansjery, barona Niemana, do nizin ówczesnych z ulicą włącznie. Ten nowy salon warszawski, tak bardzo podobny, mimo odległości epok, do salonu z 3-ciej części *Dziadów* Mickiewicza — to mikrokosmos ówczesnego życia polskiego, karlejącego coraz bardziej, pogrążonego w leniwym, bezwolnym kwietyzmie, w domorosłych matactwach karykaturalnych hetmanów politycznych w rodzaju barona Niemana i w schyłkowych nastrojach. Tu już nie sztuka, lecz życie samo występuje w stanie duchowego próchnienia, w stanie potwornego bezwładu, którego tragicznym produktem i jednocześnie wyrazem jest Bolesław Zaremba. W nim, małym Don Juanie buduarowym, którym miotają istne torsje panicznego lęku przed koniecznością pójścia na wojnę, który jest istnym kłębowiskiem chorych nerwów i ogniskiem męskiej hi-

terii — doprowadził Berent zwyrodnienie plemiennego gatunku do zenitowego punktu.

Krzyczącym kontrastem tej żałosnej karykatury życia, symbolicznego do ewnego stopnia zaniku żywotnych sił pokolenia — jest muzealny szczątek ohaterskiej przeszłości, żywe widmo, błąkające się po pałacu barona, powstaiec jeszcze z roku 1831, a następnie współuczestnik wielu kampanii wojenych, dziadek Komierowski, czcigodny i dostojny w swoim heroizmie narowym, którego konsekwencję pieczętował swoją krwią na wielu polach tew.

W osobie starego Komierowskiego patos przeszłości, tak niedawnej jeszcze, jednak już nikomu niepotrzebnej, przez barona zaś uważany za „klątwę obów", obcej w ogóle całej atmosferze nowego pokolenia, posiada twardą ymowę satyryczną, jako sprawdzian małości ówczesnego życia polskiego bezgranicznej prostracji społeczeństwa, a raczej jego najbardziej odpowiezialnego odłamu, tj. elity społeczno-narodowej.

W starczej bowiem postaci Komierowskiego, trącącej już mumią — żyje, mo sędziwego wieku, duch plemiennej tężyzny — i sumienie narodowe, tóre przekreśla po męsku łatwą grę nagminnych wtedy kompromisów i liliucie spekulacje, obliczone na ochłapy czy jałmużnę ze strony zaborczego rządu, chociaż wątpliwe ocalanie na tej drodze pozorów życia narodowego ie mogło dać wyników realnych. Dlatego na tle bezprogramowej „dzisiejości" czy raczej dzisiejszości organizowanej pod znakiem małego programu, brew godności narodowej, dzisiejszości, w której poczucie historycznego wania przemieniło się w zakłamaną mitologię „narodowej obrzędowości" tylo, dalej na tle bolesnej maskarady, jaką była ta „Polska miniaturowa" z nowego salonu warszawskiego, stary Komierowski — to monumentalny anaronizm, w którym pulsuje dziejotwórcza dynamika w przeciwieństwie do ałej niemal reszty pokolenia.

Typową emanacją tego pokolenia są kobiety w *Oziminie*. Jakkolwiek stowią one ważny, na ogół ujemny współczynnik życia polskiego, a raczej go ówczesnej nijakości, do którego wnoszą charakterystycznie kobiecą, pobawioną punktu oparcia, bezwolną miękkość, histerię i szkodliwy egocenryzm, trudno doszukać się w nich jakiegoś skierunkowania ideowego. Z wyątkiem jedynej Wandy, chorej na gruźlicę, mimo to czynnie walczącej o prawa polskości, która należy do nielicznych jeszcze szeregowców tworzącej ę armii „ludzi podziemnych", galeria pozostałych kobiet w *Oziminie* — wydelikacone, mimozowe dusze, przeestetyzowane i cieplarniane, wegetuące niemal poza nawiasem życia społecznego, do którego ustosunkują się pełnie biernie. Nie wyczuwa się w nich ani przymierza, chociażby teoretycznego, więc w postaci myślowej tylko, lojalności z budzącą się na razie na ąskim i ograniczonym odcinku wolą historycznego życia, ani tak naturalnej olidarności z zagadnieniem własnej płci, z hasłami kobiecego równouprawienia, które w owym czasie zaczynają coraz szerzej promieniować, by już kilkanaście lat później zmienić poważnie oblicze polskiego życia społecznego. Żadna z tych kobiet nie dostarczy zapewne materiału dla elity kobiej, będącej w stanie narastania. Wybitnie aspołeczne i amoralne, zamknięte chorobliwej introspekcji i narcyzowo w sobie pogrążone, pasożytują sztucznie na mikroskopijnych smutkach i wyobraźniowych cierpieniach, w nierealnej

aurze dramatyzowania błahych nawet wydarzeń, zakłamane wewnętrznie i słabe. W ogóle żyją one jakimś fantastycznym półżyciem, zapuszczającym głęboko korzenie swoje w glebę literackości, słowem lichą namiastką prawdziwego i pełnego życia. Zmysły i nerwy — to poza tym jedyny u nich realny teren wyżywania się. Na tym jedynie terenie manifestują swoją kaleką i zniekształconą kobiecość. Histeria, hipochondria i introspekcja dochodzą u nich do wyjątkowego stopnia wyrafinowania. Oto jak wyglądają w *Oziminie* odmiany kobiecej psychozy i kobiecej schyłkowości, naznaczonej znamieniem rozpaczliwej słabości pokolenia, w których pozostała jeszcze podziwiana przez rosyjskiego pułkownika wytworność rasy i swoisty styl.

Tego pułkownika-Rosjanina, jak Słowacki w *Fantazym,* czyni Berent jakby rezonerem swojego stanowiska, a pośrednio sumieniem epoki. Jego surowe sądy o społeczeństwie polskim owej doby mają posmak niestety nie herezyj ani plemiennej niechęci, przemycającej prowokacyjnie fałszywy obraz prawdy, ale najautentyczniejszej prawdy, będącej właściwie diagnozą autorską. Zamiast przedstawiciela społeczeństwa polskiego, w którym bezdroża i błędy doszłyby do samopoznania, wybrał autor pozornie paradoksalnie, a w istocie z dobrze przemyślaną motywacją logiczną — prostolinijnego Rosjanina, by przez jego usta sformułować sąd o polskiej rzeczywistości. Pułkownik rosyjski bowiem, mimo swojego niezróżnicowania intelektualnego oraz duchowego — to jedna z nielicznych w powieści Berenta postaci, uprawniona w pewnej mierze do takiej roli, postaci, w której żywioł przedmiotowego krytycyzmu oraz chłodna, racjonalistyczna postawa obserwatora nie uległy wykrzywieniu przez organiczny defekt duchowy pokolenia z jednej strony lub patos rewolucyjny „ludzi podziemnych" z drugiej strony.

Berent potraktował tę rzeczywistość polską z prokuratorską bezwzględnością, nawet bardziej surowo niż Wyspiański w *Weselu* i *Kazimierzu Wielkim.* W *Weselu* i *Kazimierzu Wielkim* zamknął Wyspiański przeważnie negację, więc surową krytykę swojej epoki. Symboliczny czyn wielkiego króla polskiego, rzucającego w *Kazimierzu Wielkim* młot w pierś mówcy, którego pojmował poeta jako syntezę fatalnych chorób i braków polskiej rzeczywistości, nie wyjaśniał jednak dróg polskiego jutra. Tymczasem teraźniejszość ówczesna rozwijała się, według poety, pod znakiem pustej retoryki, gestów romantycznych, jałowej obchodomanii, walk o bezprzedmiotowe orientacje i doktryny społeczno-polityczne, dalekie od realnych konieczności życia, wreszcie sugestii przeszłości ubóstwianej fetyszystycznie, więc najwyłączniej uczuciowo, co odrywało społeczeństwo od twórczych wartości życia współczesnego.

Berent wyszedł w *Oziminie* poza samą krytykę i rewizję polskiej współczesności. W mrokach polskiej irredenty, która scalała najlepsze żywioły społeczno-klasowe, w rewolucyjnym wysiłku galwanizowania sennej i zmalałej zbiorowości polskiej, który wobec zaborcy stawał się manifestem nieodwołalnej roli historycznego życia — Polski, szuka autor *Oziminy* rozwiązania zagadnienia przyszłości narodowej. W „ludziach podziemnych" dostrzegł on twórcze zaczyny odrodzenia narodowego, w nich jedynie widział materiał na budowniczych nowej rzeczywistości polskiej, przewartościowanej w duchu nowoczesnych haseł postępu.

Niehistorycznym dotąd klasom, tj. ludowi i proletariatowi, które zaczynały się społecznie samoemancypować, wyznaczał rolę dziejotwórczego czynnika

w niedalekiej przyszłości. Nie znaczy to bynajmniej, by postulował w swojej powieści prymat tych uhistorycznionych, nowych klas społecznych. Berent nie wychodził poza model solidaryzmu społecznego. Ze stanowiska jednak jego czasu historycznego była to, naturalnie dosyć rewolucyjna, koncepcja nowego historyzmu, likwidującego ostatecznie przezwyciężone już, nieaktualne formy i drogi dziejowego pochodu.

Berent rozumiał dobrze, że logika współczesnego życia, że jego przemiany wykluczały kategorycznie ciągłość ziemiańskich tradycji. Mimo to uczynił jednym z wodzów „ludzi podziemnych" członka starego rodu szlacheckiego, bojownika o żelaznym charakterze, Komierowskiego-wnuka. Ale w młodym Komierowskim wyzwolił się już całkowicie człowiek pozaklasowy. Najpełniejsza demokratyzacja wyrugowała z jego duszy dziedziczne rysy duchowe kasty szlacheckiej, rozumie się ujemne. Berent odkrywa w nim nowego człowieka polskiego, w którym proces wewnętrznej przebudowy doprowadza do stopu najidealniejszych cech przeszłości z nowoczesnym typem charakterologicznym pioniera demokratyzmu. Jakże daleko odbiegł ten spiżowy bojownik od swego zespołu ludzkich nieużytków i schyłkowców, zgromadzonych w salonie jego szwagra, barona Niemana.

W nim i jemu podobnych widzi autor cenny potencjał wyzwolenia politycznego. Dla młodego Komierowskiego bezduszna, nieodpowiedzialna deklamacja o potrzebach dnia dzisiejszego i projektomania tzw. elity narodowej, zebranej w salonie barona — to ucieczka od prawdy a zarazem nałóg tragicznych półśrodków, prowadzących do samooszukiwań.

„Ludźmi przyszłości" są również w *Oziminie* Niemsta, twardy, wrośnięty wkorzeniony w ziemię chłop, symboliczny okaz niezniszczalnego autochtonizmu, oraz robotnik Jur, wojujący przedstawiciel proletariatu uświadomionego, zarówno klasowo, jak i narodowo. Ten ostatni należy do świata „podziemnego". Dla tych „ludzi podziemnych" Polska nie była nigdy idealnym mitem i Chrystusowym misjonarzem ludzkości, jak ją pojmował romantyzm polski, lub — co gorsza — synonimem bezpowrotnie minionej dawności, jak ją pojmowało pokolenie ówczesne, lecz żywą, wielką konkretnością.

ROLA „OZIMINY" W LITERATURZE POLSKIEJ

Z *Oziminą* wysunął się Berent na czołowe miejsce w literaturze polskiej sprzed roku 1914, walczącej o Polskę historyczną. Stał się piewcą czy raczej postulatorem polskiej państwowości, jak Stefan Żeromski i Stanisław Wyspiański, z którymi łączył go poza tym surowy rewizjonizm w stosunku do współczesnego mu pokolenia. Z Andrzejem Strugiem i Gustawem Daniłowskim, którzy byli przed pierwszą wojną światową naczelnymi epikami polskiego czynu rewolucyjnego, zetknął się również Berent na gruncie pokrewieństwa postawy wobec irredenty polskiej. Ale te wszystkie, tak ważkie, pozycje twórczości Berenta, pragnącej życiu polskiemu torować najwłaściwszą drogę w dniach jego bezwładu, pozostały właściwie nie zauważone dotąd w polskiej krytyce literackiej.

Niewątpliwie neobarokowość jego formy spowodowała, że treściowa oraz ideologiczna zawartość jego dzieła pozostała nieuchwytna. Niezbyt dostępną uczyniła ją dla czytelnika przede wszystkim liryczna rozlewność oraz bogata

orkiestracja stylistyczno-językowa powieści Berenta. Dlatego nie dotarła do świadomości społeczeństwa w autentycznym kształcie. Wirtuoz formy, wyrafinowany artysta dystansował w Berencie oraz przelicytowywał ideologa a zarazem myśliciela społeczno-narodowego. Dotychczasowa zaś krytyka literacka u nas potęgowała tylko to nieporozumienie, widząc w Berencie głównie „stylizatora" i czarodziejskiego stylistę równocześnie. Trzeba go więc odkłamać z mylnych szablonów krytyczno-literackiej nomenklatury, która zuboża tylko istotny zasięg jego twórczego pola widzenia i fałszuje zawartość zagadnieniową jego twórczości. Trzeba nareszcie odcyfrować nieznane oblicze Berenta, pisarza społeczno-narodowego.

„ŻYWE KAMIENIE" I „NURT"

Modernistyczna krytyka literacka uznała *Żywe kamienie* za arcydzieło Berenta. Dzisiaj trzeba orzec, że książka ta nie wytrzymała próby czasu. Jej właściwe źródło genealogiczne — neoromantyczny głód i tęsknota do egzotycznych blasków i poezji życia średniowiecznego, wyschło już od dawna. Przygasł również kolorystyczny i muzyczny przepych słowa — rysy rdzennie pokoleniowe, owoc „młodopolskiej" poetyki normatywnej, przepych słowa, którym książka ta olśniewała przed laty wyrafinowanych smakoszów literackich, nie tylko polskich (była tłumaczona na język francuski przez Paula Cazina), książka ta, niegdyś głośna i modna — a dzisiaj martwa i zwietrzała. Artystyczna wizja średniowiecza w *Żywych kamieniach* przeocza przeważnie jego społeczny oraz historyczny krajobraz, podkreśla natomiast głównie jego estetyczne uroki. W ten sposób najrdzenniejsze złoża zagadnień średniowiecza, które polska powieść historyczna naszej epoki odkrywa z taką intuicją artystyczną i takim rozmachem epickim, pozostały poza tekstem powieści. Jest to książka, pozbawiona w ogóle rytmu i kolorytu epickiego. Pisał ją liryk, rozmiłowany w muzycznych kadencjach i malarskiej kolorystyce słowa.

Kilkutomowym cyklem opowieści historycznych pt. *Nurt* zamyka Berent swoją twórczość. Cykl ten przynosi sporo cennego materiału faktograficznego, głównie z zakresu biografistyki historyczno-literackiej, historycznej, z dziejów polskiej myśli postępowej i polskich walk wolnościowych z końca XVIII i pierwszych lat XIX wieku. Między innymi rzuca *Nurt* snopy światła na portrety charakterologiczne Niemcewicza i Fr. Karpińskiego, portrety robione zresztą techniką migawkową, więc niecałkowite, uproszczone, mimo to pełne nieodpartej prawdy. W *Diogenesie w kontuszu* poznajemy burzliwą historię życiową Jezierskiego, mądrego publicysty i pedagoga narodowego, jednego z naczelnych filarów Kołłątajowskiej Kuźnicy, daleko wybiegającego jasnowidzącą myślą w przyszłość, pokłóconego śmiertelnie ze swoją małą epoką, którą pragnąłby gruntownie naprawić i zeuropeizować. W długiej opowieści o twórcy legionów, gen. H. Dąbrowskim, sięga autor poza kulisy historii w głąb dramatu życiowego tej niezwykłej postaci dziejowej, wyobcowanej niemal tragicznie ze swojej epoki, zaszczuwanej przez całe lata przez opinię publiczną, fatalnie zdezorientowaną i skłóconą. Konfrontując legendę tego bohatera narodowego z jego odyseją życiową, pełną klęsk moralnych, zupełnie niezawinionych i dramatycznych zderzeń z jego współczesnością, napiętnował Berent złowrogie zjawisko pewnej ciągłości ujemnej tradycji narodowej, jak

wnież ujemne rysy polskiej psychiki plemiennej. Książka ta, przeładowana jednoznacznymi aluzjami do teraźniejszości autora, jest rodzajem klucza do rozumienia jej zawiłych dróg genealogicznych.

AKTUALNOŚĆ BERENTA

Nasuwa się pytanie, czy można mówić obecnie o aktualności Berenta. Trudno na to pytanie odpowiedzieć kategorycznie. Jakkolwiek awangardowa postępowość *Oziminy* i *Nurtu* jest bezsporna — rozumie się oceniając ją w kategoriach epoki — jakkolwiek powieść tę należy wliczyć do nurtu literatury, który walczył o nowe oblicze polskiego życia społecznego, mniej czytelną czyni ją do pewnego stopnia neobarokowy koloryt języka Berentowskiego. Berent zatrzymał się poza tym, jak Żeromski, jako ideolog i myśliciel społeczny na progu solidaryzmu społeczno-narodowego. Ale nad pokoleniem swoim górował niewątpliwie autor *Oziminy* pionierską w swojej epoce postawą społeczną, zwróconą w stronę nowych czasów, postulującą przebudowę społecznej struktury życia polskiego a zarazem polskiego rodzaju plemiennego. Trudno przewidzieć pośmiertną historię pisarza. Przewidywania takie zawodzą przeważnie. Ale zarówno *Ozimina*, jak i *Nurt* przede wszystkim powinny twórczości Berenta zapewnić trwalszy odbiór społeczny niż na przeciąg jednego tylko pokolenia. Niedawne wydanie dzieł Berenta w 5 tomach wskazywałoby na zmartwychwstanie Berenta jako twórcy oraz na społeczną potrzebę jego realizm — w chwili obecnej.

Jerzy Eugeniusz Płomieński

Henryk Bereza

OKRUCHY LEGENDY STRACONEGO CZASU

Najnowsza książka Wojciecha Żukrowskiego *Okruchy weselnego tortu* * to próba z kręgu poszukiwań straconego czasu. Nie sądzę, żeby dzieło Prousta było początkiem, końcem i jedynym uwieńczeniem tego typu prób. Proust rozpoczął poszukiwania akurat wtedy, gdy poczucie bezpowrotnej utraty stało się treścią pierwszego przerażenia czasem trwającym. Dzieło Prousta było pierwszym i jest jak dotychczas jedynym wielkim odnalezieniem. Nieprzerwane ciągi późniejszych przerażeń nie dawały ani chwili wytchnienia, któreby umożliwiało dalsze próby poszukiwań. Zwątpiono zresztą w ich sensowność. Tragiczny polski piewca czasu utraconego, Bruno Schulz, pisał o swoich próbach z gorzką ironią: „Cofnięty czas... w samej rzeczy pięknie to brzmi, ale czymże okazuje się w istocie? Czy dostaje się tu pełnowartościowy, rzetelny czas, czas niejako ze świeżego postawu odwinięty, pachnący nowością i farbą? Wprost przeciwnie. Jest to do cna zużyty, znoszony przez ludzi czas, czas przetarty i dziurawy w wielu miejscach, przeźroczysty jak sito" (*Sklepy cynamonowe*... Kraków, 1957, str. 292). Bije z tych słów gorzka wiedza o niemożliwości prawdziwego odnalezienia. Tej wiedzy nie można już zlekceważyć. Proust szukał naprawdę; ktokolwiek chciałby go dziś naśladować, musi wiedzieć, że szuka na niby, że tęskni za piękną legendą. Nadchodzi pora tworzenia legendy straconego czasu. Żukrowski zdaje się wyczuwać potrzebę legendy. Jego *Okruchy weselnego tortu* są okruchami legendy, która być może zostanie stworzona.

W dotychczasowej twórczości zdawał Żukrowski strzępy relacji z czasu, który trwa. Dwukrotnie nawet usiłował tworzyć jego legendę. Mam na myśli dwie jego najlepsze książki: *Porwanie w Tiutiurlistanie* i *Piórkiem flaminga czyli opowiadania przewrotne*. W obydwu wypadkach są to legendy „ariostyczne" i ta swoista *contradictio in adiecto* tłumaczy chyba w jakiejś mierze ostatnią próbę stworzenia legendy autentycznej, legendy sentymentalnej, czyli legendy straconego czasu.

W fantastycznym królestwie Tiutiurlistanu panuje zabawny, ale tym nie-

* Wojciech Żukrowski: *Okruchy weselnego tortu*. Warszawa 1958. Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej; str. 207.

niej niebezpieczny nieporządek współczesnego świata. Jest to nieporządek pozpętanych namiętności, nieosiągalnych dążeń, absurdalnych konfliktów. Wojny toczą się o nic, namiętności rodzą się z głupstwa, wyrozumiała pobłażliwość jest jedyną ucieczką przed absurdem. Tiutiurlistan jest swoistym królestwem doskonałości, jeśli przyjąć, że może być osiągnięta doskonałość w głupstwie i szaleństwie. Głupstwu i szaleństwu przeciwstawia pisarz marzenie ludzkiego serca o szczęśliwości, której nie stało w królestwie Tiutiurlistanu. „Bo jakież jest niebo ziemi najbliższe? Wiadomo, że bajkowe, to, które leży między obłokiem a snem. Bo oto do niego zakradają się dzieci, do niego poeci zachodzą i droga jest tam tak prosta, że gdy zamknę oczy, mógłbym ją wam zaraz narysować." To niebo bajkowe odnalazł pisarz w *Okruchach weselnego tortu* w krainie straconego czasu.

Legenda czasu trwającego w opowiadaniach *Piórkiem flaminga* (1947) jest jeszcze bardziej okrutna. Najtragiczniejsze relacje z przebiegów czasu trwającego zwykł Żukrowski słodzić wiarą w skuteczność religijnych czy politycznych leków. W *Piórkiem flaminga* nie ma dla sprawy człowieczej żadnego rozwiązania. Śmieszna istota, zwana człowiekiem, ciska się jak ryba w sieci, żeby wytrwać w nonsensownej i z gruntu głupiej sytuacji, w jakiej się znajduje. Szlachetność i ideały są pozorne, negacja i bunt do niczego nie prowadzą, głupstwo absolutne jest jedynym atrybutem człowieczego losu. O niczym nie wiedzieć i niczego nie pragnąć, to jedyna możliwość osiągnięcia jakiego taniego spokoju. Bohaterka opowiadania *Żona* czuje się pewna wobec potęg współczesnej cywilizacji tylko dzięki niewiedzy. „Źródłem siły mej żony było niezrozumienie. Nie ogarniała mocy przeciwników." W szyderczym opowiadaniu *Wskrzeszony Łazarz* bohater może znosić życie tylko dzięki pijaństwu, które daje zapomnienie. W formie osiemnastowiecznych powiastek filozoficznych tworzy Żukrowski legendę współczesnego świata, która tylko dlatego nie jest katastroficzna, że jest bez reszty szydercza. Żukrowski woli wybrać sobie prawo do śmiechu niż do rozpaczy. Śmiech Żukrowskiego nie ma w sobie jednak nic z wesołości. Legenda przybrała kształt groteski.

Okruchy weselnego tortu powstały w latach 1948—1958. Skłonny byłbym przypuszczać, że w tej właśnie książce słychać najwyraźniej bicie serca pisarza, który w międzyczasie napisał wiele rozmaitych prac. Ten sam czas nie może być jednocześnie przedmiotem drwiny i naiwnego podziwu. Przed drwiną z czasu, który trwa, można się ratować jedynie podziwem dla czasu straconego. Legenda złotego wieku jest wieczną potrzebą ludzkiego serca. Nie dziwię się, że Żukrowski sypnął okruchami takiej legendy. Tworzy ją życie w sposób spontaniczny i, jak najczęściej bywa z legendami — bezimiennie. Posłuchajcie ludzi starych i prostych. Posłuchajcie nawet tych, dla których stracony czas był czasem największego upośledzenia. Nie sądzę, żeby prawa psychologii indywidualnej wyjaśniały sprawę bez reszty. Książka Żukrowskiego jest dowodem, że nie o psychologię indywidualną tu chodzi, cokolwiek sam Żukrowski zdaje się w ten sposób sądzić, pisząc jak najbardziej ogólnikowo: „...posiadanie tego świata nie syci, prawdziwą radość daje, gdy na podobieństwo boskie poczynasz stwarzać nowe, szczęśliwsze światy. Obejmujesz władzę nad niezmierzonymi obszarami wyobraźni" (str. 70). Dziecięcy świat wyobraźni Tolusia i Joasi jest urokiem legendy Żukrowskiego jednym z najpośledniejszych. Wszystkie dzieci wszystkich czasów mają swój

jedyny świat wyobraźni. Wolę nawet bardziej świat wyobraźni bohatera *Złotego lisa* niż Tolusia.

Świat rzeczywisty Tolusia ma natomiast cechy zdumiewającej legendy. Żukrowski wprowadza nas każdym zdaniem w świat bajek tysiąca i jednej nocy. „Tego wieczora matka z Adelą i panną Teresą poszły do pokoju prababki, ale więcej było wspomnienia jak porządków. Dzieci ukradkiem zaglądały do szufladek, otwierały pudełeczka wybite atłasem, pełne szpilek z kolorowymi łebkami i perłowych guziczków, rozwijały motki koronek..." (str. 80). Ciekaw jestem, z czym kojarzyłby się ten opis w świadomości Moniki Kotowskiej, najmłodszej specjalistki w literaturze od wyobraźni dziecięcej? Kotowska nie czytuje — o ile wiem — literatury dziewiętnastowiecznej. Pokój prababki musi być dla niej czymś takim, jak obrzędy religijne starożytnych Indów. *A propos,* jak to dobrze, że propagatorzy literatury dziewiętnastowiecznej nie wiedzą, co propagują. Wszystko, co było w niej i realistyczne, i krytyczne, stało się dla współczesnego człowieka legendą złotego wieku. Legendą o szczęściu utraconym stały się drapieżne oskarżenia zeszłowiecznych potrząsaczy sumień. Człowiek współczesny tęskni do świata, w którym istniało p o c z u c i e t r w a ł o ś c i. Tej tęsknocie wyszedł naprzeciw Żukrowski w swojej książce. Tę tęsknotę koi dziś poczciwa literatura naszych dziadków. O ile jednak literatura dziadków poczucie trwałości świata wyraziła jak gdyby mimochodem, w legendzie Żukrowskiego stało się ono czymś najistotniejszym i z góry założonym.

Mały Toluś obraca się w świecie, w którym nic nie jest tak oczywiste, jak trwałość i ciągłość! Sprawy i rzeczy pradziadków są sprawami i rzeczami dziadków i ojców. W domu Tolusia jest pokój prababki, a niedaleko domu znajduje się cmentarz, na którym przed półwieczem grzebano zmarłych na cholerę. Trwałości rzeczy towarzyszy trwałość myśli i uczuć. Stara prababka oczekuje przez pół wieku powrotu męża powstańca, a po jej śmierci okazuje się, że powinna była wiedzieć, że mąż nie żyje. „— Tak, monogram pradziadka — pokiwała głową babka — a więc odnieśli jej towarzysze... Miała dowód, że poległ, a jeszcze zwodziła nas i siebie. Nie mogła uwierzyć. Nie mogła uwierzyć, że go utraciła" (str. 83). Trwałości zagraża jedynie śmierć jako nieunikniona konieczność człowieczego losu, dlatego tyle wokół niej przygotowań, tyle fascynacji uczuć i wyobraźni, tyle samoobronnych mitów, które mają ją przezwyciężyć. Zmarli tak jak żywi krzątają się po wspólnym domu, który jest zarazem siedzibą ziemską i niebieską. Stara sługa Marta jest przekonana o pozorności tej odmiany, którą przyniesie śmierć. „Będę tak jak tu przecierała parkiety na salonach niebieskich, a za drzwiami huczy głos Pana Boga, przyjazny, choć czujesz w nim gromy, rozmowy zmieszane, szczęk ucztujących i dźwięk muzyki..." (str. 68—69). Trwałość rzeczywistą przedłuża więc i umacnia mit trwałości absolutnej — istota Boga, rdzeń prawdy, jedyne potrzebne złudzenie.

Nic dziwnego, że jakakolwiek niestałość jest czymś niepojętym i wysoce niebezpiecznym. Trzech wędrownych łazików przewinie się przez królestwo Tolusia jako zapowiedź niepojętego zagrożenia. Stangret Mikołaj wypowie się o nich jednoznacznie, zanim jakiekolwiek podejrzenie zostanie uzasadnione. „Ukradnie. I gdzie go szukać? Jak ptak, dziś tu zanocuje, jutro tam..." (str. 87). I rzeczywiście wraz z łazikami przyjdzie mord, rabunek i wszelkie niebezpie-

zeństwo. W legendzie złotego wieku motyw łazikostwa pełni funkcje wilka bajek i baśni o drogach ludzkiego szczęścia. Ten sam motyw stanie się podstawą metafory sytuacji człowieczej w literaturze, która zechce dać świadectwo czasu trwającego. Jaka szkoda, że nie zrozumiano u nas tragizmu tej metafory w wielkim dziele Johna Steinbecka *Grona gniewu*. Cywilizacji ludzi osiadłych przeciwstawia Steinbeck cywilizację świata wiecznych wędrowców do nieosiągalnego miejsca osiedlenia. I przypomnijmy sobie, jak wśród wygnańców Steinbecka rośnie mit raju utraconego, który był rajem tylko dlatego, że człowiekowi dana była rękojmia trwałości.

Żukrowski jest świadom także pozostałych atrybutów raju. Trwałość raju jest zagwarantowana bezgrzesznością. Grzech jest w nim przedmiotem podziwu jak wszystko, do czego brak odwagi. Grzech jest przedmiotem instynktownej tęsknoty Tolusia. „Ale ma grzechów" — pomyślał Toluś z uznaniem, obserwując spowiedź panny Teresy. Zakonnik z galanterii wobec damy dręczy babkę pytaniami przy spowiedzi. „No, jak tam poszło — pytał niepewnie ojciec — zadowolona mamusia?... — Zawsze na duszy lżej. A spowiednik galant, choć przygłuchy, trzy razy mnie wypytywał, czy nie grzeszę cieleśnie..." (str. 99).

Legendę bezgrzeszności tworzy Żukrowski z całym poczuciem humoru, unikając, ile się da, sentymentalizmu, przed którym się nie bronił, gdy chodzi o legendę trwałości. Skoro nie ma grzechu, nonsensowna jest pokuta. Stangret Mikołaj tuż po spowiedzi zadrwi sprośnie z zakonnych postów: „— Braciszkowie teraz aby o galopzupce, cały post, nawet grochu i kminku im nie wolno... — A to dlaczego? — zdziwiła się babka. — Bo z tego za przeproszeniem wiatry w żyrocie, a dzwony nie zagłuszają... Braciszek furtian mnie pouczał..." (str. 99).

Podziw dla grzechu idzie u Tolusia w parze z lękiem przed możliwością winy. Motyw winy tak jak motyw łazikostwa czyli nietrwałości jest u Żukrowskiego zapowiedzią zagrożenia. Jest coś niesamowitego w dziecięcym strachu Tolusia przed odpowiedzialnością za śmierć towarzysza zabawy, który utopił się na skutek przypadku w starej studni. „— Powiedz, że to nie ja — błagał — no, powiedz, że nie ja..." (str. 51). I w tym wypadku utrafił Żukrowski w sedno sprawy. Motyw winy stał się podstawą drugiej uniwersalnej metafory współczesnego świata. Mam na myśli *Upadek* Alberta Camusa. Poczucie winy tak jak poczucie nietrwałości jest przekleństwem świadomości człowieka, którego dręczy odpowiedzialność już nie tylko za to, że zabija, ale że trwa w świecie, w którym nie można zapobiec zbrodni.

Okruchy weselnego tortu nie są gotową legendą. Legenda dopiero się rodzi i Żukrowski uchwycił tylko niektóre jej znamiona. Moim zdaniem uchwycił trafnie, przeciwstawiając legendę prawdzie w jej najboleśniejszych treściach. Okruchy tej legendy smakują inaczej niż to, co kosztujemy jako legendę w weselnych tortach zeszłowiecznej literatury. Z okruchów tamtych tortów Żukrowski przyrządza opłatek, licząc się jak gdyby z głęboką prawdą przekonań Tolusiowego ojca. „Wszystko, cokolwiek utracisz, narodzi się w pamięci bez skaz, czystsze, piękniejsze... Takie są prawa ziemi. Co było przemieszane z krzywdą, gniewem i łzami, uciszy się. Będziesz tęsknił, więc danym ci oglądać krainę, którą czas nie włada" (str. 23). Czy to znaczy, ze czas, który trwa, będzie także przedmiotem legendy o raju utraconym?

Henryk Bereza

KOSZMARY I PRZEDMIEŚCIA

Teresa Socha-Lisowska: *Wiersze*. Kraków 1958. Wydawnictwo Literackie; str. 61.

I

Poezja Teresy Socha-Lisowskiej z dwóch płynie źródeł. Pierwsze z nich to widzenie senne. Drugie — egzotyka przedmieścia. W ten sposób poetka, której wiersze — znacznie różniące się od zebranych w książce — można było spotykać w prasie jeszcze przed rokiem 1949, staje się przedstawicielką tego pokolenia czy tych pokoleń, które — począwszy od roku 1956 — wprowadzają do literatury nową problematykę, nową postawę, nową wrażliwość poetycką. Poezja Lisowskiej okazuje się bliska zarówno — ze snu wywodzącym swe obrazy — wizjonerystom, jak poetom ballad peryferyjnych czy prozaikom Marymontu, Annopola, podwarszawskich miasteczek. Zarówno Harasymowiczowi czy Grochowiakowi, jak Nowakowskiemu. Bliska — znaczy tu jeszcze niewiele. Pozwala przecież na zarysowanie pierwszego, orientacyjnego kręgu, w którym poezja Lisowskiej na pewno się mieści. Do których zaś nazwisk bliższa z *Wierszy* droga — okaże się w dalszym ciągu tego sprawozdania.

Topografia terenów otaczających obydwa źródła tej poezji ukształtowana jest — oczywiście — w ten sposób, że strumień poetycki może stamtąd płynąć w różne strony. I tu, i tam przecież pochyłości i wyżłobienia gruntu szczególnie łatwo strumień ów kierują w stronę — prymitywu. W stronę tę podąża także — świadoma wyboru i kryjących się w tym wyborze wartości — liryka Lisowskiej.

W tendencji tej poetka nie jest odosobniona. Prymitywizacja — zjawisko nadzwyczaj charakterystyczne dla sztuki XX wieku — święci w całym niemal literackim młodym pokoleniu swój artystyczny tryumf. Wszystkie spośród wymienionych powyżej nazwisk literackich rówieśników Lisowskiej przekonują o tym dowodnie. I oto jeszcze jeden argument przemawiający za romantycznymi analogiami, argument, świadczący tym razem wprost o zbieżnościach z romantyzmem historycznym. Okres to bowiem, w którym poezja najobficiej czerpała z prymitywu ludowego — wybierając zeń to przede wszystkim, co odpowiadało jej potrzebom: prymitywny irracjonalizm, „duby smalone“ gawiedzi.

Prymityw: wzmagająca ekspresję deformacja intuicyjna — w różnych formach dociera w rejony sztuki wykształconej, sztukę tę zasila i ożywia. Do poetyckich debiutantów 1956 dotarł przede wszystkim pod postacią prymitywu sztuki dziecięcej. Obserwując początki rozwoju talentów Harasymowicza i Grochowiaka, autor tej recenzji podkreślał skłonność obydwu poetów do wykorzystywania elementów dziecięcej wyobraźni. Skłonność ta zarysowała się także — w sposób nieporównanie mniej udatny — u innych młodych liryków, że przypomnę tu debiut Andrzeja Piotrowskiego.

Dziecięcość stanowi także jeden z głównych motywów poezji Socha-Lisowskiej. Bo nie tylko rodzicielskim uczuciom należy przypisać fakt pojawienia się na okładce tej książki ry-

unku kilkuletniej córeczki autorki. Rysunek ten, przedstawiający dwa fantastyczne, groteskowo-ponure zwierzęta, przedstawiający je z właściwą dziecku naiwnością i ekspresją — niewątpliwie w jakiś sposób koresponduje umieszczonymi pod tą okładką wierszami.

Różnice jednak wobec literackich sądów czy — niekiedy — wzorów są naczne. Jeśli bowiem zarówno Haraymowicz jak Grochowiak olśnili zrazu dziecięcym wdziękiem, jeśli w ich poezji groteska nie przestaje odgrywać roli konstytutywnej — w wierszach Lisowskiej elementy te nie istnieją, są niemal niewyobrażalne. Jeśli obydwaj miało przełamywali kanony stylistyczno-językowe — Lisowska reprezentuje ju możliwości nierównie skromniejsze: warstwie językowej jej dziecięca tylizacja ogranicza się do operowania drobnieniami — chwyt, który trudno nazwać odkrywczym — oraz, w paru wierszach, do pewnej infantylizacji kładni — chwyt podpatrzony u Haraymowicza, *nota bene* niepotrzebnie parę razy naśladowanego (np. *Cmentarz*).

Nie tu jednak koniec różnic. Dziecięność tej poezji, jej specyficzna atmosfera, stanowi zjawisko dość skomplikowane, jeśli chce się rozłożyć je na czynniki pierwsze. Dziecko bowiem fascynuje poetkę nie tylko jako materiał wspomnieniowy, który udostępnia powrót w świat pierwotnego lęku, w świat wyobrażeń deformacyjnego prymitywu. Także — jako poetycki temat. Istota rzeczy polega jednak dopiero na tym, że obydwie fascynacje mieszają się ze sobą, że poetka kształty dziecięcej wyobraźni rzutuje na przedmiotowy obraz dziecka, że — posłużmy się metaforą — jest jednocześnie dzieckiem i człowiekiem dorosłym. W rezultacie — tworzy świat pozbawiony możliwości ucieczki. Świat, w którym nie ma ani niefrasobliwego, bezpiecznego dzieciństwa, ani trzeźwej, opanowanej dojrzałości. Świat lęków dziecięcego pokoju, widzianych — trudno tu nie uciec się do uwarunkowania biologicznego — oczami matki. Na przykładzie tekstów sprawy te wyglądają następująco:

Laleczki moje zmarły wszystkie cztery
ta najmniejsza kona na dyfteryt
W śmiertelnej woni jodyny i potu
Różowe szczyty migdałków w nalotach

Laleczki moje zmarły wszystkie cztery
Bóg jak łasiczka ruda i podstępna
Przez siną plamkę pije krew z maleństwa
I w białym uszku jak w białej muszelce
Jutro czerw zwinny znajdzie ciepłe miejsce
Bóg jak łasiczka ruda i podstępna
(Pieśń nieszczęśliwej z Sandomierza)

Wyjdźcie z kapliczki liliowego dzwonka
Córeczko moja mój synku
Pasikoniki konie na sprężynach
Zawiozą nas do zielonego wyszynku

Chwieją się nad stołem z włosem zielonym
Zielonokrwiści umarli
Wierzga spłoszony pasikonik
I pod nami przepaść jak żagiel
(Łąka)

Więc naprzód dzieci jak różyczki
Te z zabawkami i te chore
W oczach zbyt tępych w ustach bez krwi
Zbyt wczesnych nieszczęść noszą porę
(. . . . . .)

A potem miś za fotografem
Fotograf wciąż katafalk nosi
Więc miś wytrzeszcza szklane białko
Jakby znów śmierć przeżywał trocin
(Pochód)

Już przytoczone cytaty wskazują na jedno z poważniejszych niebezpieczeństw tej poezji: na jej sentymentalizm. Sygnalizują przecież i ten moment, który stanowi dla niej źródło autoterapii. Po imieniu — rzecz nazywa *Oczekiwanie:*

Śnią mi się nocą wzgórza miłości
I doliny różowej mgły
Płynę gęstym morzem na oślep
Na fali uduszonych ryb

Fantastyka Lisowskiej — obsesyjno-cmentarna, zafascynowana wizjami śmierci, rozkładu, pogrzebu — ukazuje się czytelnikowi w nierealnej, dusznej, przytłaczającej atmosferze snu. Snu — znowu i właśnie: dziecięcego. Wrażenie — spotęgowane jeszcze przez fakt niemal zupełnego wyeliminowania z tej poezji motywów erotycznych. (Cytat zamieszczony powyżej należy do nielicznych wyjątków.) Trzeba by zaś bardzo już maniakalnego freudysty, by w obsesjach *Wierszy* doszukiwał się stworzonej przez wyznawaną przezeń teorię symboliki.

W umiejętności oddania atmosfery

dziecięcego koszmaru, w umiejętności wykorzystania jej dla celów poetyckiej ekspresji — kryje się jeden z poważniejszych walorów estetycznych debiutu Lisowskiej. Jest to umiejętność komponowania wariacyj na temat realnego faktu, umiejętność tworzenia obrazów przenoszących realne fakty — w inną rzeczywistość, gdzie obowiązują odmienne prawa: logiczne czy fizykalne, odmienne motywacje, odmienne pojęcie czasu, gdzie przecież właściwy sens owych faktów, właściwy ich znak uczuciowy — nie ulega zmianie. W ten sposób poeta, który pragnie przekazać czytelnikowi całą siłę swego przeżycia, cel swój osiąga łatwiej, niż gdyby dążył do niego wprost, środkami bardziej komunikatywnymi: sugestię wzruszenia potęguje bowiem przez grozę niesamowitości, odwołując się do wrodzonego, pierwotnego uczucia lęku przed tym, co inne, niewiadome, i n n o-p r o-p o r c j o n a l n e, anormalne:

Matka z oczyma pełnymi krwi
Otwiera ziemię
I ojciec podaje gałązkę
Synkowi związanemu bandażem

Synek ma oczy zamknięte
I nakryte białym ślazem

Codziennie zamykają swój dom
Codziennie kopią swoją grządkę
O zmroku na trzęsącej furce
Skuleni jak wróble

Wracają

(Rodzice)

2

Obok poetyki wizjonerskiej, nadrealizującej — w *Wierszach* Socha-Lisowskiej pojawia się także poetyka odmienna, bliższa poetyce tradycyjnej. Sformułowanie to wymaga uściślenia. Między obydwiema poetykami nie ma tu bowiem przerw: zawarte w tomiku wiersze można ułożyć w taki sposób, że stworzą rodzaj *continuum*, rodzaj taśmy filmowej ukazującej skalę możliwości tej poezji. Przejścia między poszczególnymi wierszami będą wtedy nieznaczne; wrażenie dwutorowości *Wierszy* wywoła dopiero porównanie utworów umieszczonych na początku i na końcu taśmy. Wiersze z pobliża wizjoneryzmu były już tu we fragmentach cytowane. Wiersze z pobliża realizmu przedstawiają się w sposób następujący:

W zapomnianej ulicy nieznanej dzielnicy
Panny kładą w niedzielę przejrzyste spódnice
I czułe matki rodzin morderczynie ptactwa
W kurzu słonecznym wożą koślawe biedactwa

(Niedziela)

A potem jest już pewnie dalej niż
dwunasta
Przychodzą tu bezsenne o nosach
szpiczastych
Z tramwajowych pomostów zdrapują brud
miasta
Wzywając Matki Bożej i Cholery jasnej

(Zajezdnia)

Nieco dalej na taśmie znajduje się już wiersz *Pod kioskiem:*

Tu konduktorki w czarnych spodniach
Trzymają chłopców swych za szyję
Czerwony obcas nad przechodniem
Przebija niebo niby sztylet

Nieco dalej, gdyż poetka, niby poszukujący niespodziewanych efektów fotografik, udziwnia tu swój obraz, pragnie zaskoczyć czytelnika — pozostając przecież w obrębie konwencyj realistycznego widzenia świata, wykorzystując po prostu prawa perspektywy. Nic nowego pod słońcem. Podobnie otwierała się jedna z dróg wiodących sztukę włoską XVI wieku do manieryzmu, prądu, w którym fantastyka, swoisty pre-nadrealizm odegrały tak wielką rolę.*

Nie trudno zauważyć, że tu właśnie, w pobliżu poetyki, którą dziś skłonni jesteśmy nazywać realistyczną, koncentrują się wiersze o tematyce przedmiejskiej, środowiskowo - rodzajowej, równie nieznacznie przechodzącej zresztą w tematykę — ponuro to brzmi — dziecięco-cmentarną. Że zaś „realizm" to bardzo umowny, świadczy od razu rola, jaką — podobnie jak na biegunie przeciwległym — odgrywa tu prymityw. Tam — dziecięcy. Tu — w specyficznym tego słowa znaczeniu — ludowy. Więc: nie tok już deformatorski, przeplatający się ze stylizacją na sta-

---

* Por. Gustav René Hocke: *Die Welt als Labyrinth*. München 1957.

romodność, nadwątlony kulturą. Chodzi tu przecież o przedmieście, o środowisko w pewnym sensie kulturalne. Obok — nieśmiałych zresztą — prób włączania w tok wiersza języka niedbałego, mówionego, na przykład:

A ci gapią się i śmieją bezczelnie

pojawia się tu więc i echo piosenkarstwa podwórzowego:

W zamopnianej ulicy nieznanej dzielnicy

obok ludowego zawodzenia:

O głowo moja biedna

świadectwo znajomości jarmarczno-przedmiejskiej sztuki:

I domek na powoju jak na łapce kurzej
W domku
Czarno-różowy pan
Podaje pani różę

Podobne do zasygnalizowanych w rozdziale pierwszym, pojawiają się tu jednak także i niebezpieczeństwa. Przy czym sentymentalizm zostaje uzupełniony łatwą i tanią impresyjną obrazkowością, jakąś dziesiątą wodą po Skamandrze, w rodzaju:

Rodzina mieszka pod połową dachu
Kwitną czereśnie na bezszybych oknach
Malec wiaderko wkopuje do piachu
Gdy matka wiesza koszulki wilgotne

(Na przedmieściach Szczecina po wojnie)

Na ogół jednak przedmieście (czy — niekiedy — małe miasto) Lisowskiej ma wiele uroku (do czego niemało przyczynia się baśniowa metaforyka tej poezji), ma własną tonację, ma własną, łatwą do rozpoznania melodię.

Melodię. W tomie tym bowiem, bardzo zróżnicowanym z punktu widzenia wersyfikacyjnego, przeważają jednak tonizm i sylabizm, którym melodyjności przydaje swoista archaizacja. Tak na przykład *Uroczystość* i *Pieśń nieszczęśliwej z Sandomierza* realizują schemat średniowiecznej kantyleny. Strofa ta, pojawiająca się i u Baudelaire'a, i u polskich modernistów, znana jest ze swojej funkcji umuzykalniającej, uzyskiwanej dzięki powtórzeniu wersetu pierwszego przez werset ostatni, piąty. Skojarzenia ze średniowieczem nasuwają także *Improwizacja czułego dziecka* i *Pieśń niekochającej* — wiersze pisane strofą podobną zarówno do kantyleny, jak do średniowiecznej ballady. A skojarzenia to nie tylko dźwiękowe. Wystarczy przeczytać:

Niechaj się zjadą chciwi kupcy
Władcy ogrodów z irysami
Zadumę udający głupcy
Bandyci z dłońmi jak aksamit
Plwocinę ocierając mówcy

Nawiązując zaś do form średniowiecza — w zasadzie — dworskiego, wytwornego, poezja Socha-Lisowskiej nie jest także obca urokom średniowiecznego prymitywu. Znów — prymitywu. Między innymi świadczy o tym jeden z najlepszych wierszy tomu — *Obłąkana:*

Obłąkana wybiegła z lasku
Miota się jak wilczyca w potrzasku
Głos nieludzki sam na siebie woła
Tocząc pianę biegnie bez anioła

I tym razem: świadczy nie tylko swym kształtem wersyfikacyjno-składniowym. Obłąkany to dla Lisowskiej tak samo jak dla ludzi średniowiecza — człowiek bez anioła. I niewątpliwie jest coś ze średniowiecznych obsesyj w tej poezji — choćby ślad „tańców śmierci" widoczny w wierszu *W sadzie*.

Stylizacja średniowieczna jest trafna i celowa: wzmaga sugestywność i ekspresję tej poezji, współbrzmi zarówno z jej metafizyką jak z jej socjologią. Jest stylizacją żywą.

Gorzej, że — częściowo — wtórną. Jeśli bowiem chodzi o jej formy balladowo-kantylenowe, poezja ta idzie drogą wytyczoną już przez Apollinaire'a (np. *Piosenka niekochanego)* i Aragona (np. *Lekarz i Villeneuve, Pieśń naszych dni).* A Apollinaire — to w ogóle poetycki mistrz Lisowskiej: zarówno wtedy, kiedy stylizuje, jak wtedy, kiedy prymitywizuje *(Obłąkana* a *Kuglarze),* jak wtedy wreszcie, gdy fantastykę łączy z prozaizmem *(Kanikuła* a *Dom umarłych).* Melodie Apollinaire'a słyszy się tu niejednokrotnie — i obserwacja ta sprawia, że owa własna melodia, o której czytali państwo przed chwilą — nie jest już taka własna.

Wielka tu jest rola Apollinaire'ow-

skiej fascynacji przedmieściem, wielka rola — wspólnoty tematów. (Warto w tym momencie zwrócić uwagę na pewne zbieżności z poezją Zygmunta Radka.) A wzór — nienajgorszy, i — na czasie. Nie mówiąc o tym, że luksusowy, bo importowany.

Zapewne: po trosze apollinaire'owsko-harasymowiczowskie wpływy, po trosze sentymentalizm, po trosze obrazkowość utrudniają nieco rolę *advocatus angeli*, jaką winien przyjąć recenzent ambitnego debiutu. Myślę jednak, że także jako *advocatus diaboli* musi on nazwać ten tomik jednym z najwartościowszych debiutów poetyckich r. 1958.

Jerzy Kwiatkowski

ZWIERCIADŁO NIE STENDHALOWSKIE

Marian Promiński: *Twarze przed lustrem*. Kraków 1958. Wydawnictwo Literackie; str. 378.

To mój drugi — po dwunastu latach — kontakt z *Twarzami przed lustrem*, ale dopiero pierwsza lektura. Gdy w 1946 czy 1947 r. wziąłem tę powieść do ręki, poświęcając, jak zwykle, z dziesięć, piętnaście minut na jej obwąchanie przed właściwym czytaniem — odepchnęła mnie od niej jej specyficzna atmosfera. Świat *Twarzy przed lustrem* ma w sobie jakieś charakterystyczne zagęszczenie cech psychiczno-moralnych, budzących niechęć od pierwszego wejrzenia. Tak, zapewne, byłem wtedy jeszcze szczeniakiem, który co prawda dzięki swego rodzaju ułatwieniom, jakie stworzyła pod tym względem wojna — poznał już kawałek życia, ale w każdym razie inny kawałek, inny wycinek niż ukazany czytelnikom powieści Promińskiego. Nie wszystko w tej pierwotnej reakcji da się jednak wytłumaczyć brakiem znajomości realiów życia i naiwnym — by być najłagodniejszym dla siebie — reagowaniem emocjonalno-moralistycznym, tak często towarzyszącym po prostu niedojrzałości życiowej. Coś w rodzaju błyskawicznej ankiety wśród osób, które z *Twarzami przed lustrem* się zetknęły, przekonało mnie, że to reakcja powszechniejsza i mniej uwarunkowana wiekiem i doświadczeniem życiowym, niż początkowo myślałem, gdy książkę przeczytałem wreszcie od pierwszej do ostatniej strony. Trzeba stwierdzić, że reakcja tak silna i tak powszechna — mówię oczywiście o wąskim i może przypadkowym kręgu obserwacji — nie należy raczej do rzadkości. Dlatego zdawało mi się słuszne, by w próbach analizy zawartości artystycznej i filozoficznej wziąć za punkt wyjścia tę właśnie reakcję, potraktować ją jako fenomen intersubiektywny, wspólny co najmniej znacznej części czytelników (czasami — jak było ze mną przed laty — niedoszłych czytelników) tej powieści. Wydaje mi się *ex post*, że wybór postępowania był słuszny, i to nie tylko ze względu na *Twarze przed lustrem*, ale i ze względu na resztę twórczości Promińskiego. Myślę mianowicie, że najwłaściwszą perspektywę do analizy i oceny np. jego opowiadań — stwarzają pewne tezy, tyczące *Twarzy przed lustrem*. Nie chciałbym tego natomiast uogólniać rozciągając na całą twórczość Promińskiego: nie jestem przygotowany do syntezy tego rodzaju.

Najdoskonalsze wyobrażenie o spontanicznej reakcji na *Twarze przed lustrem*, doświadczonej kiedyś przeze mnie, a, o ile wiem, i przez niektórych innych czytelników — mogłaby dać impresja o charakterze czysto literackim, beletrystycznym, stanowiąca jakby wycinek z powieści psychologicznej. Ponieważ jednak nie pisuję takich powieści — poprzestanę na stwierdzeniu, że było to doznanie niechęci i zarazem znużenia, tego charakterystycznego znużenia *a priori*, które zjawia się, gdy oczekujemy na jakiś jednostajny, choć może nieuciążliwy właściwie wysiłek, męczący przede wszystkim tą swoją jednostajnością, jakimś szarym kolorem i nie ostrym, lecz tym bardziej trudnym do zniesienia ujemnym walorem emocjonalnym. Jest to zwy-

le znużenie samoobronne, chroniące przed sytuacjami, grożącymi stanem długotrwałego znalezienia się w sytuacji złego przystosowania, nieprzylegania podświadomego w znacznej mierze rynsztunku naszych emocji wartościujących — do jakiejś rzeczywistości. Doświadcza się takiego znużenia prawie na pograniczu psychiki i fizjologii. Sądzę, że jest to stan dobrze każdemu znany z życia, rzadszy natomiast jako rezultat kontaktu z literaturą. Na czym on w tym wypadku polega, jakie są jego przyczyny w samym dziele?

Wspomniałem już, że chodzi tu zapewne o jakieś zagęszczenie cech psychiczno-moralnych. Uboga ankieta wśród paru czytelników *Twarzy przed lustrem* potwierdziła raczej to moje przypuszczenie. Silna i spontaniczna reakcja na tę powieść jest spowodowana niewątpliwie przez taką strukturę przedstawionego w niej świata, w której wykluczony został problem wartości, przynajmniej wartości etycznych, ale chciałbym zwrócić uwagę na to, że tyczy to i wartości innych. Jest to powieść poza problematyką aksjologiczną. Nie ma w niej m.in. tak charakterystycznego dla różnych prądów literackich i ideowych podstawienia na miejsce wartości etycznych — wartości innego rzędu. Nie ma tego przynajmniej w tej płaszczyźnie, którą poznajemy przez analizę utworu jako zamkniętej i autonomicznej całości. Musimy bowiem pamiętać, że dzieło tak badane — ulega potem w procesie percepcji skonfrontowaniu z wiedzą czytelnika, jego osobowością, nawykami, postawami intelektualnymi, emocjonalnymi itd. Pisarz zaś zawsze jakoś ustawia się wobec swego czytelnika, oblicza mniej lub więcej świadomie efekt zetknięcia się tych dwóch rzeczywistości, dzieła i odbiorcy, chce to zetknięcie wyreżyserować i spowodować określony jego skutek. O ile zaś utwór może być „poza dobrem i złem", wyabstrahowany ze świata ocen i wartości — czytelnik taki, który by spełniał tego rodzaju warunek, należy do rzadkości, jeśli w ogóle jest możliwy. I w tym dramacie — czasami tylko farsie zresztą — który rozgrywa się między dziełem literackim i jego odbiorcą, sfera wartości jest nie do wyeliminowania. To drugi, istotny aspekt *Twarzy przed lustrem*, który tymczasem chciałbym odsunąć na bok.

Brak elementów aksjologicznych w *Twarzach przed lustrem* — może być analizowany na paru jakby piętrach tego problemu, gdzie stopniowo przechodzi się od spraw banalnych, anegdotyczno-fabularnych, do coraz bardziej abstrakcyjnych elementów struktury świata przedstawionego. Nim jednak w trybie najpobieżniejszym scharakteryzuję te kolejne warstwy czy też piętra — słowo usprawiedliwienia: tu, i gdzie indziej, wolę używać mniej popularnego wyrażenia „aksjologia", „aksjologiczny" — niż mówić po prostu o wartościach, poglądach wartościujących, problemach wartości itp., by do minimum zmniejszyć możliwe nieporozumienie, że chcę, mówiąc o tych sprawach, coś mówić o wartości artystycznej utworu, podczas gdy chodzi o sprawy czysto analityczne, o anatomię dzieła literackiego.

A więc pierwsze, najbanalniejsze, czysto fabularne i anegdotyczne piętro. Na pytanie: „O czym to?" — można by odpowiedzieć: „O trójkącie małżeńskim". A więc sytuacja, z którą wiąże się tradycyjna problematyka moralna, nawet w bulwarowej komedii i farsie paryskiej. Otóż wiwisekcja, której dokonał tu autor, nie wykrywa „układu aksjologicznego" sytuacji. Bohaterowie nie oceniają moralnie; nie zostaje dokonana również pośrednia konfrontacja sytuacji z jakimś systemem ocen (wszystko jedno, czy etycznych, czy estetycznych, czy utylitarno-społecznych, czy reguł *savoir-vivre*'u, czy jeszcze innych). Tradycyjne motywy kłamstwa, krzywdy itp. — mają pełną podstawę fabularną do odegrania tu jakiejś roli, zostają jednak odwartościowane, pozostają przyrodniczym opisem, który nie pozwala dostrzec w tak przedstawionej rzeczywistości elementów wartościowania i oceny moralnej. Płacz i cierpienie Oli, zdradzonej żony, które w każdej prawie powieści musiałyby zaważyć na kształtowaniu się sfery ocen moralnych — zostają przesunięte w sferę mechanizmu bio-psychicznego, nie ważącego w świecie wartości, a właściwie nie stwarzającego nawet elementów tego świata. Jest w tym nb. nie byle maestria fabularna: autor uzyskał to chyba przez wciągnięcie Oli w fabułę jako kogoś świadomego swej

roli i współuczestniczącego w sytuacjach coraz okropniejszych i obrzydliwszych, jeśliby miały być ocenione na gruncie potocznych i przeważających mechanizmów oceny moralnej. Jest to więc technika takiego konfrontowania i komponowania sytuacji (moralnie i psychicznie nie do przyjęcia dla większości czytelników) z treścią psychiczną bohaterów i ich rolą jako świadomych aktorów — by uległy stępieniu elementy mogące wywołać konflikt moralny. Jest to więc metoda zacierania kontrastów, algebra równania, w której wszelkie matematyczne komplikacje prawej i lewej strony równania sprowadzają się do neutralnego zera. Stąd owa jednostajność, „szarość", bezkontrastowość.

Piętro drugie — to tło społeczno-historyczne, które wywiera wpływ na atmosferę powieści może nie mniejszy niż elementy zasadniczej konstrukcji fabularnej, a kształtuje filozofię powieści w sposób może nie istotniejszy niż ta zasadnicza konstrukcja, lecz za to bardziej dobitny. Otóż fabuła powieści umieszczona została na marginesie polskiego społeczeństwa okresu hitlerowskiej okupacji — na marginesie, gdzie następował towarzyski, niewymuszony, spontaniczny styk z okupantem. O ile zasadnicza konstrukcja fabularna operuje elementami, podlegającymi na ogół zwykłym konwencjom etycznego wartościowania — ten składnik powieści tyczy wartościowania etycznego „czasu wojny", sfery ocen wykształconych przez społeczność walczącą w specyficznych okolicznościach. I znowu to samo: kanty zostają wyszlifowane, kontury zatarte, sytuacje zneutralizowane. Dopiero refleksja przypomina, że Gosia, dla której dr Barba jest epizodem między Paulem a Hansem — to gestapowska dziwka, której w najlepszym razie goliło się głowę, że dr Barba to coś przypominającego kolaboranta (ilu znacie lekarzy pracujących w wojskowych szpitalach niemieckich?), że całe środowisko ponurej knajpy „Alte Stube" — to jakiś podejrzany styk polskich mętów z gestapowcami, gdzie pewnie nie tylko piło się razem wódkę, ale i załatwiało inne interesy. Wzruszająca jest egzotyka jedynego konspiratora w *Twarzach przed lustrem*. I te wszystkie elementy, znowu zrównoważone, wywabione z elementów oceny — wykreślają problematykę aksjologiczną ze sfery konfliktów społecznych i narodowych.

Wreszcie piętro trzecie, zasadnicze dla filozofii *Twarzy przed lustrem*, a nadrzędne wobec dwóch pierwszych — to zasadnicza konstrukcja człowieka i świata, wynikająca poniekąd i z tamtych elementów, ale przepajająca wszystkie w ogóle elementy *Twarzy przed lustrem*. Jest to niewątpliwie jakaś pochodna metody naturalistycznej, ale chyba od niej doskonalsza: bardziej kliniczna i beznamiętna. Naturalizm taki właśnie miał być, ale program sobie — historia literatury sobie. Naturalizm epatował więc burżuja, dokonywał selekcji z myślą o tradycyjnych kanonach estetycznych, etycznych i innych, by gromadzić elementy szokujące z tych punktów widzenia, co może robić wrażenie raczej zwalczania idei Boga — przez satanizm, niż prawdziwego, antymetafizycznego indyferentyzmu. Promiński jest tu konsekwentniejszy od najkonsekwentniejszych naturalistów. Podobnie jest z jego immoralizmem: Montherlant czy Céline np. to raczej moraliści *à rebours* (tacy właśnie jacyś sataniści), a immoralizm Gide'owski jest nieomal moralistyką. Nie przypominam sobie w ogóle tak radykalnego, jak obserwowane w *Twarzach przed lustrem*, wyeliminowania z konstrukcji przedstawionego świata — wszelkiej aksjologii. I w związku z tym pierwsza tu uwaga wartościująca: konsekwencja artystyczna jest w powieści Promińskiego zdumiewająca, a oryginalność, choćby oryginalność pełnej konsekwencji — niewątpliwa. Inna sprawa, że zwierciadło, przed którym ustawia Promiński swych bohaterów, niewiele ma wspólnego ze Stendhalowskim zwierciadłem, które przechadza się po gościńcu, a na które w swej teorii powieści powoływali się zarówno teoretycy klasycznego, dziewiętnastowiecznego realizmu — jak i naturaliści. Promiński w praktyce sprzeniewierza się tej teoretycznej sugestii, tak jak to robili i naturaliści. To raczej magiczne zwierciadło, konstruujące nową rzeczywistość przez eliminację istotnej sfery humanistycznej rzeczywistości.

Jak jednak już wspomniałem — to dopiero jeden aspekt utworu literackiego: konstrukcja świata przedsta-

wionego w powieści. Aspekt drugi zaś, nie mniej istotny, to reżyseria percepcji, konfrontacji świata powieści — świata wyobrażeń filozoficznych, etycznych, społecznych, wszelkich innych wreszcie, z którymi zaczyna czytelnik lekturę. I o ile możliwe jest w pierwszym wypadku eliminowanie sfery wartości — to w wypadku drugim jest to niemożliwe: już sama eliminacja prowokuje dialog między czytelnikiem a dziełem. Jak z tej perspektywy wyglądają *Twarze przed lustrem?*

Spontaniczny odruch czytelnika — już mniej więcej scharakteryzowałem na początku. Tu Promińskiego spotyka jakaś pozorna może w skali spraw merytorycznych — ale istotna niestety z innych względów przegrana: czytelnik, jeśli nie odłoży książki już po pierwszym z nią kontakcie, jak kiedyś zdarzyło się mnie — z trudem tylko może zdobyć się na ocenę abstrahującą od nieuchronnego konfliktu, w który zostaje uwikłany, między immoralizmem *Twarzy przed lustrem* — a swoim systemem wartościowania, który każdy przeważnie jakiś tam ma, choćby to było z praktycznego punktu widzenia fikcją. Jest to więc w rezultacie— choć wszystkie pozory świadczą przeciw — powieść elitarna. W swej formie narracyjnej, w budowie fabuły, w analizie psychologicznej, w swych konekcjach literackich — jest to powieść tradycyjna, a więc raczej, zdawałoby się, łatwo dostępna. Ze względów, które wyłożyłem — jest jednak przeciwnie. Jednych odstręczy ona trudnościami aprobowania jej immorializmu — innych pewną staroświeckością (ujmując rzecz z pewną przesadą) warsztatu. Ta „staroświeckość" to zresztą sprawa obszerniejszej analizy i wyjaśnienia, czego trudno mi się tu podjąć, gdyż wymagałoby to analizy procesu rozwojowego całej twórczości Promińskiego. Zasygnalizuję tylko fakt, że debiut Promińskiego nosił wiele śladów eksperymentatorstwa warsztatowego, pozostającego w związku z nowatorskimi wówczas prądami, a tradycjonalizacja, w znacznej zaś mierze naturalizacja środków wyrazu, wynika niewątpliwie z przemyślanego i konsekwentnego stosunku teoretycznego do literatury. Musimy pamiętać, że Promiński, autor prac teoretyczno-literackich publikowanych w *Skamandrze* — należy do pisarzy niewątpliwie bardzo świadomych, co dotyczy zresztą, jak sądzę, nie tylko warsztatu jego pisarstwa — lecz i filozofii. To twórczość bardzo z tego punktu widzenia zintelektualizowana. Tak czy inaczej — oryginalność *Twarzy przed lustrem* ma małą szansę trafienia do czytelnika. Dodaję tu: niestety.

Ciekawie natomiast układa się owa percepcja, gdy opory zostają przezwyciężone. Jej immoralizm może być wtedy interpretowany nawet... moralistycznie. Dodaję czym prędzej, że interpretacje, których dokonuje się w takich konfrontacjach, noszą piętno znacznej dowolności, w odróżnieniu od budzących większe zaufanie (też do pewnego stopnia, oczywiście) interpretacji wynikających z analizy struktury utworu. Ale można by ewentualnie odczytać *Twarze przed lustrem* jako demaskację. Pytanie wtedy, ile w oburzeniu na jej immoralizm — jest niechęci do własnego wizerunku? A może obawy przed sobą samym? Kto stoi tu przed lustrem i czyje to twarze?

Widzę też tu i inny wątek interpretacyjny, może niesprzeczny z poprzednim: nieomal że franciszkański, tropiący nawet okruszyny dobra, by na nich budować, ignorując zło. Śmierć Gosi może tu awansować do rangi kulminanty zarówno fabularnej, jak i ideowej, może mówić o dziwnych pograniczach zepsucia i heroicznej miłości, ludzkiej nędzy i ludzkiej wielkości, dla której można wybaczyć wszystko wstecz, tak jak w teologii katolickiej chwila żalu doskonałego może w najgorszym nawet wypadku zamknąć saldo życiowe — zerem. Ale — ostrożnie. Ani dr Barba, ani my nie wiemy przecież, dlaczego zginęła Gosia. Pozostaje znak zapytania. Dobre powieści — a skłonny jestem tu się przyznać, że tak właśnie oceniam, w generalnym obrachunku, *Twarze przed lustrem* — powinny się kończyć tym właśnie znakiem, jeśli autor naprawdę poważnie traktuje to, co ma do powiedzenia.

Jan Józef Lipski

MIT PRZYGODY

Adam Ważyk: *Mity rodzinne*. Warszawa 1958. „Czytelnik"; str. 371.

I

Od pierwszych stronic tej powieści pomiędzy rodzeństwem — Ewą i Albinem — zostaje zawiązane jakieś tajemne, niepisane porozumienie. Tylko oni próbują ucieczki z ciężkiej atmosfery rodzinnego domu, ze świata rodzinnych mitów. Młodziutki Albin — wyrywając się na ruchliwej ulicy z ręki starszej koleżanki, znacznie dojrzalsza od niego Ewa — przez okno trzeciego piętra. Ale Albin „zamiast uciec z domu, wrócił z gorączką i dał się położyć do łóżka, jak gdyby to był jedyny możliwy rodzaj ucieczki". I rzeczywiście, dla 10- czy 12-letniego chłopca był to jedyny możliwy rodzaj ucieczki. Nikt z domowników nie starał się nawet zrozumieć jego gestu. „Ojciec śmiejąc się tłumaczył ten wybryk dziecinnym zakochaniem." A Ewie zamach samobójczy też się nie udał. Nie udała się ta jakże zdecydowana i drastyczna próba ucieczki, „i znowu stykała się z rodziną, ale to było co innego niż w domu, teraz miała przed sobą każdego z osobna, poza komórką rodzinnej wspólnoty".

Oboje ich łączyła wspólna świadomość, a raczej nadświadomość. Przerost świadomości, który w tym środowisku jest czymś anormalnym, niebezpiecznym, bywa też samobójczy. „Albin czuł wyższość swoją i Ewy nad Karolem i ojcem — tamci śledzili, jacy ludzie są, a oni wiedzieli, że trzeba śledzić, jacy ludzie się stają. Oboje podglądali matkę i potem w krzyżowaniu spojrzeń Ewa musiała ciężko płacić za to, że była starsza, że urodziła się kobietą, każdy przejaw podobieństwa do matki, prawdziwy czy tylko domniemany, potwierdzał fatalną prognozę, którą sama sobie stawiała. Przerost świadomości — to były wchłonięte przez nią oczy Albina, wewnętrzne oczy..."

Ta niedobra prognoza, o której wspomina się w cytacie, sprawdziła się. Po wyjściu ze szpitala Ewa ulega rodzinnym mitom i nakazom. Ambitna — stara się tę swą porażkę pozorować zwycięstwem. Staje się despotką i robi co chce. Ujarzmia nawet największego potwora rodziny — ciotkę Miklasową. Zbija majątek i szantażuje wszystkich wieczną możliwością nowego samobójstwa. Potem okrada ciotkę — wspólniczkę sklepową, wychodzi za mąż i ucieka z Warszawy. I po tym wszystkim czuje tylko wstyd wobec młodziutkiego Albina. Wie, że popełniła wobec niego zdradę. Ale nie przystosować się oznaczało znowu wchodzić na trzecie piętro i skakać w dół. Czy dziecięcy maksymalizm etyczny potrafi to jednak zrozumieć? — pyta niespokojnie Ewa. A może już w ogóle przestała się nad tym zastanawiać? Może już dawno zatraciła poczucie lojalności wobec naiwnej, młodzieńczej zmowy z Albinem.

Tylko Albin będzie jeszcze długo wierzył w mit „mądrej i szlachetnej starszej siostry". Ale też tylko do pewnego momentu.

Wszyscy wierzą tutaj w mity, każdy ma swój mit na własny użytek. Przecież cała ta książka jest o mitach. O rodzinnych mitach strasznych mieszczan.

Matka wytworzyła sobie smutny mit męża, który „przed wojną zaniedbał swoją szansę, nie zbił majątku, bo nie chciał". I stąd wszystkie nieszczęścia i klęski w rodzinie. Ojciec rodziny, doktor Karcz, broni się własnym mitem przeciw oskarżycielskim mitom żony. Ma on swój mit pozytywistyczno-socjalny, mit społecznikowskiego ofiarnictwa i filantropii. Ma kompleks innych doktorów: Piotra i Judyma. Oto rzeczywista i świadomie przez Ważyka wybrana geneza doktora Karcza i jego szlachetnego mitu.

Ale ma on jeszcze jeden mit, bardziej wyrafinowany. Jest to mit o dawnym przyjacielu z ławy szkolnej, towarzyszu socjalistycznych kółek i lektury konspiracyjnych broszur — Wieligockim, który obecnie jest wybitnym naukowcem — fizykiem. Jest to mit o jego wiecznie zbuntowanej postawie, o jego dojrzałości i mądrości ideologicznej. A jednocześnie jest to obrona przed własnym sfilistrzeniem, jest to psychiczne i etyczne szachrajstwo, naiwne pocieszanie się.

A tymczasem Wieligocki pozostając

wybitnym naukowcem dawno sam już sfilistrzał. Nie oznacza to, że nie wytworzył sobie własnych mitów. Jest to mit prometeizmu naukowca i intelektualisty, dawnej pozytywistycznej praktyczności i entuzjazmu, godności etycznej i obyczajowej. Dawniej wybierał się podbić świat swoją nauką, a kiedy przestał być już czynnym socjalistą, chciał złożyć ją w służbie postępu. I wierzył jednocześnie w to, że pozytywistyczny rozwój techniki i cywilizacji wyróżni materialnie jego profesję. Że po prostu chwyta intratny zawód, który zapewni mu niezależność materialną, a więc i moralną, wobec systemu. Tymczasem teraz jest wojna, a on, uwikłany w groźną historię i kapitalistyczny system, czuje się jego niewolnikiem i niewolnikiem własnej rodziny, która z tym systemem mu się identyfikuje. Żona z córką ucieka przed Niemcami do Rosji, do bogatych krewnych, a on, wierny swoim mitom, pozostaje sam w Warszawie. „Czy zgodziłby się pan być na utrzymaniu żony w ustroju, który zachował jeszcze tyle cech patriarchalnych? To jeszcze nic, ale ruszył wózek jakiegoś fabrykanta i okazało się, że wloką mnie uwiązanego na jedwabnym sznurze. Przenosi fabrykę do Moskwy, ja muszę za nim. Jutro przeniesie do Rostowa, do Irkucka, i ja znowu za nim. Wszędzie będę rozkładał swoje woskowe tabliczki i będę rył dziecinne znaczki, kruczki, supełki, a jak nie będzie mi się chciało, to nawet żona przestanie mnie szanować." Słowa te skierowane są do młodego żydowskiego chłopca — Maksa, entuzjasty nauk przyrodniczych, dzięki któremu tylko Wieligocki swojej wierności ambitnym mitom nie przypłacił życiem.

U bohaterów powieści można by tych mitów wynotować znacznie więcej, ale z tego, co już wynotowałem, zarysowuje się wyraźnie ich hierarchia. Hierarchia mitów dobrych i złych, naiwnych, szlachetnych i zupełnie nieludzkich. Pomiędzy nimi, jakimiś wąskimi przesmykami, sączy się życie. Życie niepełne, życie na niby, bo przecież rządzone prawami potężnej, już obrośniętej tradycją, mieszczańskiej mitologii. I jest, jak ona, absurdalne i groźne. Ta jego absurdalność i groza są najistotniejszą korektą Ważyka do tego jakże tradycyjnego w literaturze tematu psychologiczno-obyczajowego: historii mieszczańskiej rodziny. Korektą, która zadecyduje o kształcie tej powieści, o jej technice.

Tylko pierwsze jej stronice mają styl obyczajowej powieści XIX-wiecznej. Zarysowany jest na nich dokładny rozkład mieszkania Karczów, z całą ścisłością naturalistycznego opisu. Dowiadujemy się, że tu jest kuchnia i stołowy, tam naprzeciw bawialnia i gabinet ojca, a znowu gdzieś obok sypialnia. Ale w każdej literaturze XIX-wiecznej w tak dokładnie rozplanowanych mieszkaniach toczyło się solidne, uczciwe i pracowite mieszczańskie życie. I bez względu na to, czy pisarz patrzał na nie z entuzjazmem i opiewał je, czy, jak później, krytykował i starał się je zreformować, zawsze miało ono w sobie jakiś oczywisty sens.

Ale, jak już powiedzieliśmy, mieszczańskie życie z powieści Ważyka jest bez sensu, absurdalne i okrutne. Tak dalece, że świetnie rozplanowane mieszkanie Karczów zaczyna mrocznieć, meble, którymi jest ono zapchane, tracą powoli swój ostry kontur. Staje się ono prawie tak koszmarne, jak sklep ciotki Miklasowej, zarzucony i obwieszony koszulkami do gazu i powykręcanymi jak macki ośmiornicy, wymyślnymi, secesyjnymi żyrandolami. Prawie tak koszmarne, jak domy i ulice robotniczych dzielnic Warszawy sprzed pierwszej wojny, oblepione brudnym i topniejącym śniegiem i brudnym światłem gazowych latarń. Wnętrza mieszczańskich domów tracą tu powoli swoją brzydką realność i stają się projekcją jakiegoś niespokojnego, koszmarnego snu. Tylko jeden krok dzieli je od męczących, okrutnych wizji Kafki.

A ich mieszkańcy? Nie zaskoczą nas żadną niespodzianką. Wrośnięci w swą drobnomieszczańską egzystencję, spełniają tylko nakazy jej obyczajowej mitologii. Są pozbawieni psychiki. Są zabawnymi, a właściwie tragikomicznymi kukłami. Powieść Ważyka jest odpsychologizowana. Jej bohaterowie mówią, wykonują gesty, zaspokajają podstawowe potrzeby ludzkiej egzystencji. Wypowiadają słowa i wykonują gesty skonwencjonalizowane, które można z góry przewidzieć. Komplikują sprawy najprostsze, upraszczają skomplikowane. Są tak mało refleksyjni i tak mało wrażliwi, że wystarczy ich

tylko z zewnątrz oglądać i opisywać, a więc ośmieszać. Trudno zresztą powiedzieć, czy jest to obiektywne, beznamiętne notowanie faktów, czy zamierzone złośliwe, groteskowe widzenie. Oto scena jednej z rodzinnych awantur: „Karcz na każdą obelgę odpowiadał wybuchem śmiechu. Roznamiętniona Miklasowa uniosła się na siedzeniu, krzycząc, że nie będzie siedziała w domu krwawego Marata. Jula starała się mitygować ciotkę, poprawiała kokardę na jej kapeluszu, bo nic innego nie mogła zrobić, ciotka nie dopuszczała nikogo do głosu. Żachnęła się, odtrącała ręce Juli od kokardy i pochyliwszy się nad stołem, w niepojętym dla nikogo jasnowidzeniu, huknęła w pierś Karcza: Czerwona krawatka!". W pierś Karcza, który już dawno zapomniał, gdzie schował swoje młodzieńcze broszury socjalistyczne. Oh! Przecież były to zwykłe, powszednie grzechy młodości.

W tym swoim beznamiętnym, chwilami wręcz cynicznym opisie bądź groteskowym widzeniu Ważyk jest uparty, konsekwentny do końca (chwilami nawet nużący). Tworzy zwartą, żelazną konstrukcję powieściową, w tym podglądaniu gestów i notowaniu słów mającą w sobie coś z techniki behawiorystycznej.

Nie znoszę tej techniki. Bywa często protestem wobec natrętnego, a nieudolnego, zbanalizowanego, powieściowego psychologizowania. Ale bywa jeszcze częściej zwykłą ucieczką pisarza, nieumiejętnością, bezradnością wobec człowieka i pokomplikowania jego psychiki. Jest kapitulacją wobec prób dotarcia do tych ostatecznych granic pisarstwa i literatury, gdzie można jeszcze wyrażać niewyrażalne, poznawać niepoznawalne. Gdzie literatura sama staje się kłębkiem wyczulonych nerwów, organizmem delikatnych włókien, samą precyzją. Gdzie spalają się jej największe talenty, gdzie literatura jest stale heroiczna, samobójcza, zachłanna i stara się granicę własnego władania poszerzać, poszerzać coraz dalej.

Ważyk w swoim dystansie, obiektywnym opisie, w swym „behawioryzmie" jest usprawiedliwiony. Psychika bohaterów jego świata jest zmitologizowana, skonwencjonalizowana jak wszystko inne. Dla literatury nie istnieje! Może tylko dziecięca psychika Albina, tego najważniejszego bohatera książki, jeszcze świeża, wyczulona, wrażliwa, jest warta drobiazgowej analizy. Ale i tu, nawet w przypadku tego wdzięcznego tematu, nie będzie jej zbyt wiele. Porzuci bowiem autor dystans wobec tego najmłodszego bohatera swojej książki, zatraci go. Niejednokrotnie owo udziwnione, niespokojne i koszmarne widzenie świata Karczów, Wieligockich, Miklasowej będzie uzyskiwał młodziutkimi, świeżymi oczami Albina. Będzie się z nim identyfikował.

I jeszcze z jednego względu nie będzie tej psychoanalizy zbyt wiele. Bowiem w pewnym momencie powieść ta przestaje być psychologiczno-obyczajowa. Ale o tym później.

II

Gdzieś rozgrywa się wojna. Gdzieś daleko, na drugim, trzecim planie powieści... Wiadomo o niej tylko tyle, że szpitale są przepełnione rannymi, że wyruszył z dworca nowy transport poborowych, że Niemcy zbliżają się do Warszawy, a po paru latach wojny znowu uciekają z niej. I że mieszczaństwo warszawskie jest zaniepokojone, zdenerwowane trudnościami aprowizacyjnymi. Jego niziny są nadal zapracowane i zapobiegliwe o to minimum egzystencji; wyżyny — nadal kupieckie i rozsądne. A wszyscy są dziwnie spokojni. Celebrują z godnością swoje mity obyczajowe i ideologiczne. Czują, że nic się nie zmieni. Ani obyczaje, ani ideologia. Co najwyżej Polska będzie wolna. Widocznie wszyscy są szczwanymi politykami, doskonale orientują się w sytuacji. Ale o tym w powieści Ważyka ani słowa.

A może są tylko zasiedziali w dobrobycie i tradycji? Tak wrośnięci w obyczaj i system, że już zupełnie bezwolni, niezdolni cokolwiek przewidywać, za wygodni, aby czegokolwiek się lękać? Ale i tak trudno uwierzyć, aby nie mieli przy tym wszystkim jakiegoś, może nawet bardzo głęboko ukrytego, samozachowawczego instynktu filistra. Bo rzeczywiście nic się nie zmienia. Co najwyżej gusta. Najprawdopodobniej nikt nie będzie już kupował ciężkich, secesyjnych żyrandoli u ciotki Miklasowej.

Przed rokiem 1914 żona Wieligockiego wychowywała swoją córkę, Nastkę,

poczuciu trwałego bezpieczeństwa. teraz, po przebytej dopiero co wojie i rewolucji w Rosji, powraca do raju i upewnia się jedynie „z zadoroleniem, że od jej wyjazdu czas się lko przesunął nie przynosząc żadwch zmian faktycznych. Zastała szystko na dawnym miejscu, nie tylo w domu, ale w sąsiedztwie. Odpoiedzi Albina zwiększały satysfakcję wrotu, dawały jej rękojmię trwałoi odzyskanego gruntu pod stopami". Ale przecież w końcu musi się stać ś nowego. Czeka na to całe mieszństwo postępowe, czeka na elnienie swoich „mitów przyszłości". odzi się przecież nowe państwo, po 0 latach niewoli.

I rzeczywiście, w konfrontacji z tym ktem stało się coś nowego. Runęły lachetne i podniecające mity postęwego mieszczaństwa. Dla Karcza bliżała się krytyczna chwila obraunku rodzinnego, który miał wykać niezbicie, że jest człowiekiem zdyansowanym, podrzędnym lekarzem i czym ponadto. System stosunków i pływów towarzyskich trwał i poraał w siłę rodzimego aparatu urzędczego, nie zanosiło się na żadne niany radykalne, które by dały mu oćby moralną rekompensatę za wieletnie upośledzenie i przywiązanie do ej dzielnicy. Na przyszłość nie mógł wet zaręczyć, czy po okrzepnięciu tuacji społecznej nowy (podkr. oje — *RZ*) policjant nie przyniesie wezwania do sędziego śledczego, nie wsadzą go znów do aresztu".

Karcz wierzył i czekał, aż go historia akceptuje, skoro kołtuńska żona nie ce. Ale zawiódł się okrutnie. Pozywistyczno-socjalne mity były naiwne są teraz nieaktualne; były skrojone swój czas, na swoją epokę. Zawaw się i pustkę po nich wypełi: albo zwykły drobnomieszczański nizm, albo mity bardziej świeże.

Ale jest jeszcze Albin. Ten najmłodr z Karczów. W dziecięcy sposób rażliwy i subtelny. I jeszcze świeży, turalny, nie skrępowany konwencją, przytłoczony mitologią. Nie, przeaszam, miał swój dziecinny mit zlachetnej i mądrej starszej siostry". e i ten mit pęka. Albin odchodzi coz bardziej od absolutnych norm molnych dzieciństwa. Bezkształtna, wąnatura dziecka zaczyna teraz krzepić, formować się, szuka samookreślenia. Szuka niecierpliwie, bo 14-letni Albin wie, „że wcześniej czy później wyznaczą mu pozycję: nie matka z Ewą, nie Milkasowa, ale silniejsi od niej; że wepchną go do komórki czekającej na zajęcie, jak pokój przeznaczony rzekomo dla lokatorek ciotki czekał na Ewę". I wie, że oczekuje go „takie myślenie, jaka komórka...".

A może 14-letni Albin nie może tego wszystkiego jeszcze wiedzieć? Może nie stać go jeszcze na samookreślenie własnej sytuacji w społeczeństwie? Na pewno nie stać! Musi jeszcze poczekać dobrych parę lat. Ale mniejsza o prawdopodobieństwo psychologiczne. Właśnie teraz, w ostatnim rozdziale książki, kończy się obyczajowo-psychologiczna powieść, zaczyna czysty intelektualny, ideologiczny dyskurs. Albin staje się w nim racją, argumentem, propozycją.

III

Mity rodzinne mogły stać się najostrzejszą w polskiej literaturze powieścią-kpiną, powieścią-pamfletem na mieszczański świat i mieszczańską rodzinę. Zabrakło Ważykowi odwagi, bezwzględności. Przewija się przez tę książkę jakiś motyw humanistycznego współczucia. Wprawdzie nie bezinteresowny. Pomiędzy tym mieszczańskim, zmitologizowanym światem a autorem istnieje przecież ścisła więź. Pomiędzy tymi nieświadomie degenerującymi się rodzinami a nim wije się nić wyraźnego pokrewieństwa. Malując na wszystkich stronach swej powieści ten świat, rysował jednocześnie Ważyk drzewo genealogiczne swojej własnej postawy pisarskiej, swojej nadrealistycznej poezji, całej awangardowej literatury.

Oto dojrzała świadomość Albina z ostatnich stronic książki: „Co do gabinetu Wieligockiego, to nie tyle ciągnęła go tam potęga wiedzy, dająca możność przewidywania zjawisk, wyznaczania miejsc gwiazdom na kliszy fotograficznej, ile ten właśnie przewrót odbywający się w mózgach Maksa i Wieligockiego, przełamywanie pojęć, które uchodziły za naturalne, bez mała za przyrodzone, rozbijanie nałogów myślowych. To go emocjonowało i widział w tym sankcję dla podobnych przełomów gdzie indziej, poza granicami dążenia do prawdy, w świecie wyobraźni i sztuki. Wieligocka pytała go — zabawa?

pogoń za niespodzianką? Posądzała malarstwo uprawiane przez Nastkę o rozhukane wybuchy temperamentu, o dziwactwo i kompletną dowolność, ale i tam były jakieś rygory, musiały być rygory niezrozumiałe dla Wieligockiej, której wrażliwość skostniała w przedwojennych kanonach, ogólniejsze, nadrzędne...".

Jest w tej długiej cytacie, jest w tej refleksji Albina przełożony na język Ważykowej powieści program awangardowej sztuki XX-wiecznej i zarazem jej teoretyczna obrona.

Ale z tą sąsiaduje jeszcze jedna kapitalna cytata. Wybaczcie mi, że nudzę, ale nie mogę się oprzeć, aby jej nie przepisać: „Chodziły mu (Albinowi —*RZ*) często po głowie zagęszczone obrazy, zmienne jak chmura ciągnąca po niebie, skojarzenia rzeczy codziennych, widzianych na ulicy, w tramwaju, dopowiadanych sobie przed zaśnięciem, i rzeczy nigdy nie widzianych, opędzał się przed tą inspiracją, nie ufał ruchowi wyobraźni, nie wiedział, że stąd można czerpać materiał do wierszy. To nie zgadzało się z utartymi pojęciami o liryce; nie mieściło w ustalonym z góry, sztywnym temacie; tworzyło temat w trakcie gromadzenia się obrazów, płynniejszy, bardziej rozprzestrzeniony, i narzucało mu pospolitsze słowa, nie spotykane w wierszach, a on tymczasem bronił się niepotrzebnie i tkwił w konwenansach, z którymi powinien był śmiało zerwać".

Można śmiało traktować tę cytatę jako małe seminarium o surrealistycznej poezji, surrealistycznej metodzie tworzenia. A jeśli podstawić w niej w miejsce słowa „wiersz" — słowo „powieść", a w miejsce „liryki" — prozę, to będzie ona krótkim wykładem o metodzie, jaką pisana jest cała ta powieść. Powieść z pogranicza obyczajowego realizmu zeszłowiecznego i nadrealistycznej wizji, obrazu wyniesionego z warszawskiego tramwaju i obrazu dopowiedzianego przez sen, przez wyobraźnię.

I jest chyba jeszcze w tych słowach ukryta obrona tego pogranicza. Mógł go Ważyk przekroczyć. Mógł swą powieść zagęścić do absurdalnego koszmaru, mógł przerazić się światem przedstawionym tak dalece, aby zatracić już jego realność, i kreować własną jego wizję. I tym samym przekreślać jego realny sens. Mógł równocześnie z Kafką dokonywać tych samych artystycznych odkryć. Może z inną intensywnością, w innej skali. Słowem — mógł pójść w swej prozie równie zdecydowanie w stronę Awangardy, jak w swej ówczesnej poezji, „tymczasem bronił się niepotrzebnie i tkwił w konwenansach". Ale czy rzeczywiście niepotrzebnie?

Przecież trzeba było zachować choć trochę z realności tego świata, choć trochę obyczajowego konkretu i jakiegoś psychologicznego prawdopodobieństwa, aby mógł w nim podrosnąć i dojrzeć Albin. Kiedy go już sobie Ważyk wychował, dopiero wówczas mógł w ostatnim rozdziale przemienić swą książkę w intelektualny dyskurs.

Albin będzie więc awangardowym poetą. Ma ojca — zbankrutowanego społecznika, wychowanego wśród pozytywistycznych organicznikowskich haseł i w atmosferze heroizmu moralnego żeromszczyzny. Ma we krwi, w rodowodzie liberalno-demokratyczną, postępową tradycję inteligencji polskiej z przełomu wieków.

Ma starszego brata — Karola, który jest już mieszczaninem nowoczesnym, bardziej rozsądnym, rzeczowym, kupieckim. Który zna wartość swojej lekarskiej profesji, jej siły nabywczej. Jest zdolny, sprytny i będzie zapewne już niedługo dostojnym i solidnym *bourgeois*. I jego młodszy brat — awangardysta — będzie go epatował swoją sztuką. Bo inteligentny, kulturalny i na pewno snobistyczny dr Karol Karcz niejednokrotnie odwiedzi kawiarnię pod „Picadorem" i może nawet rzuci okiem na futurystyczną jednodniówkę. Może jako człowiek nowoczesny i kulturalny, tolerancyjny i nie pozbawiony poczucia humoru będzie się serdecznie śmiał, będzie się bardzo dobrze bawił. Nie zdając sobie sprawy, że to on jest przedmiotem zabawy, wielkiej kpiny. Będzie na to zbyt pewny siebie, przyćmiony w swym dobrobycie.

A stary dr Karcz? Stary dr Karcz zapewne nie odwiedzi „Picadora", nie pójdzie słuchać poezji i wygłupów najmłodszego syna. Mimo że go bardzo kocha. On jest już z innej formacji, wcześniejszej, i w niej już pozostanie. Nie ma ambicji nadążania za młodymi. Sami byliśmy świadkami, jak zawalił mu się mit postępu. Może, ciągle uparty społecznik, po ciężkiej całodziennej praktyce w robotniczej dzielnicy, weź-

mie wieczorem z sobą do łóżka książkę Żeromskiego czy Prusa? Najprawdopodobnej *Ludzi bezdomnych*. Niepoprawny!

Pisana w r. 1925 powieść Ważyka jest powieścią o genezie psycho-socjologicznej i ideowej awangardy polskiej lat dwudziestych. I abyśmy nie mieli co do tego żadnych wątpliwości, autor kończy ją takim oto akcentem: „Zagnieżdżony w nim błąd dziecka przerodził się w błąd mężczyzny, myślał (Albin — *RZ*) o tej Zenobii tak, jak gdyby tylko po to żyła, aby Karol mógł ją mieć, dopóki mu się chciało. Nie miała swego bytu ani ludzkiego losu, była tylko wygrzebanym z popiołów dzieciństwa mitem przygody".

To nie był błąd mężczyzny. To był błąd awangardowego artysty. Zresztą niekoniecznie awangardowego, każdego artysty. Nie ma moralnych obowiązków, nie ma konwencji, wrogich, krępujących formuł i nakazów. Nie ma też „mitów rodzinnych". Jest mit przygody. Ze wszystkich mitów najbardziej bezinteresowny, nęcący i piękny. Mit, spoza którego można było pokazać język całemu mieszczańskiemu światu i który leżał u podstaw międzywojennej Awangardy.

Bo te cytowane ostatnie dwa zdania powieści otwierają na nią ową nową, obowiązującą perspektywę. Na nią i na to, co jest poza tą książką. Na Ważyka — surrealistycznego poetę, i na epatujących *bourgeois* futurystów, na impertynencki bełkot dadaistów i na beztroską zabawę Cocteau. Na niemoralne przygody Gide'a i... wiele, wiele innych rzeczy.

Ponowna ucieczka Albina ze świata „mitów rodzinnych" powiodła się. A więc jednak jest możliwa. Wprawdzie w inny mit, ale przecież wszyscy żyjemy w społeczeństwie. Tej wielkiej, gigantycznej, nieustającej produkcji mitów.

Ryszard Zengel

DRELICHOWE BLUZY I BLASZANE ORZEŁKI

Henryk Drzewiecki: *Firuleje*. Posłowie Grzegorza Lasoty. Warszawa 1958. Wydawnictwo MON; str. 307.

Wojsko. Nie ma neutralnych wobec mundurów. W każdym światopoglądzie, programie, przesądzie, w każdej wierze jest jakiś rozdział lub kącik przeznaczony z powagą lub drwiną dla zastępów mężczyzn, podzielonych na dywizje, pułki, bataliony, kompanie, plutony.

Któryś tam z Kowalskich, spośród wielu milionów obywateli polskich, nie może być identyczny z tym samym Kowalskim na warcie, na czujce, w biegu i w marszu podczas musztry. Godzi się doceniać włókienniczą produkcję lekkiego przemysłu dla armii. Ona zmienia ludzi, choć nie jest podstawową mocą podwiązującą indywidualność, zapinającą ją na ostatni guzik pod szczelnie zaciąganym pasem. Modlitwy również nie są najważniejsze — ani księża. To bogowie drylu są awangardą, odprawiającą pogańskie, uroczyste nabożeństwa wobec wyglancowanych butów, idealnych, nieomylnych kantów, koców w kostkę i z ułamkiem milimetra przylegającym palcem do daszka.

Kiedyś panowała moda na studiowanie grubych ksiąg o psychologii tłumu. Odmienna, bardzo sprasowana duchowo psychologia armii, wojska, formacji zbrojnych, mimo że tu własnie zależność od nieustannie postępującej techniki jest nożem na gardle i trudno się od tego wymigać, zawiera dość znaczny zasób niezmiennych, staroświeckich, niemal archaicznych komponentów, bez względu na to, czy pod drelichem siedzi awanturnik, czy filister, Fin czy Australijczyk, dziennikarz czy hycel, policjant czy gangster.

Bez owych syntetycznych znamion, bez nieodłącznych relacji psychologicznych wciskających rozbieżną, niezmiernie różną masę ludzką w wypracowane, odwieczne modele, nie ma

prozy o szarej piechocie i kolorowych przyległościach z innych broni.

Drzewiecki, kapepowiec, odnajduje przybliżony aspekt socjologii, psychologii i typologii formacji zbrojnych. W tych zaś partiach, gdzie go zwodzą przesadne odmienności, gdzie szarżuje polityczną ekstrawagancją, myli się jak żołnierz w szeregu, który zatracił własną liczbę.

Trzeba wpierw uznać hegemonię nadrzędnej, pozaświadomej mocy dyscypliny, której podlegają wszyscy zamieniający cywilną marynarkę na żołnierską, zanim sięgnie się do nazwisk, do twarzy, do duszy, do przynależności środowiskowej, do więzów klasowych.

Kariera kaprala Burkały jest cieniem odgradzającym oświetlone skromną, dopiero co zdobytą wiedzą, ścieżynki kilku kapepowców w drelichach, ścieżynki, prowadzące widocznie do polskiego komunizmu.

Burkała jest odstępcą, odszczepieńcem, renegatem, zdrajcą. Geniusz bohaterstwa nigdy nie będzie przystępny i zrozumiały bez geniuszu zaprzaństwa. Wiadomo jednak, że ludzkość obdarza nas geniuszami przypadkowo, nieświadomie, bez premedytacji, co pozwala jej trzymać się owej przeciętności, cichutkiego bożyszcza wszystkich statystyków.

Drzewiecki wie, że człowiek tkwi w wyobraźni. Jeśli nawet jest kartką papieru, na której tępym ołówkiem kreśli się gryzmoły, tam go należy odczytać. W przykutych do piętrowych domów mieszczuchach i w ledwie umiejących się wyjęzyczyć dzikusach kryją się złowieszcze niespodzianki pozbawionej steru wyobraźni.

Burkała jest malutkim odstępcą, wyłonionym ze statystycznej przeciętnej. Z pułku takich nieznacznych odstępców, szeregowych, kaprali, plutonowych, sierżantów wyrasta ich przywódca czy dowódca, generał zdrady, jakby chciało się powiedzieć.

Drzewiecki uważa i słusznie uważa, że dla przebadania destruktywnej techniki przekupywania sumienia i przyrodzonego instynktu sprawiedliwości w przygodnym obywatelu, znęconym ekwiwalentem konsumpcyjnym niezbyt donośnie brzmiących złotówek, wypłacanych co miesiąc zawodowym podoficerom — powinien nam wystarczyć kapral.

W cywilu był Burkała kapepowcem i robotnikiem. Teraz ma nadarzającą się, kuszącą szansę zaprzedania swej przynależności partyjnej i klasowej. Bardzo często przekracza to skromne możliwości i umiejętności adaptacyjne amatora awansu. Oby go nerwowa pożądliwość nie wpędzała w coraz to inne pułapki, ma przecież przejąć antyproletariackie uroszczenia korpusu podoficerskiego, odrywając się gwałtownie od zwyczajów, od ustalonej i przyległej do skóry więzi fabrycznego środowiska, wyzwolić się z czepiającej się go natarczywie przeszłości bez zbytniego rumoru i szumu, żeby wieść o tym nie dotarła do jego przełożonych, dla których sporządził wygładzony życiorys, z ominięciem najbardziej drastycznych potknięć jego najemniczego bytowania. Winien on, poznawszy prototyp podoficerski, odpowiadający mniej więcej funkcji majstra na oddziale fabrycznym, i przyswoiwszy sobie zadania i usługi wyznaczane podobnym jemu przez klasę rządzącą, odnaleźć w oczach i w gestach decydującej szarży aprobatę i zapowiedź dalszego awansu.

Bacz i Tomaszewski, dawni towarzysze Burkały, przechowują tajemnicę jego wywrotowej, antypaństwowej roboty, może niezbyt wydajnej ani rozległej. Wydadzą czy nie wydadzą? Burkała sam ich wyprzedza w posądzeniach i przypuszczeniach. Zapobiegawcza skrzętność przed możliwym wpadunkiem, przed przewidzianą wsypą, urozmaica jego puste sny, dynamizuje powszednie czynności. On sam demonologizuje nieskorych do szeroko zakrojonych awantur kolegów z fabryk włókienniczych. On sam układa dla nich skomplikowaną koncepcję szantażu. Przypadki zaczynają się skupiać w sprzysiężenie, sprzysiężenie rozrasta się dzięki nieograniczonej imaginacji lęku, lęk dynamizuje uczucia i ambicje. Oto z nieznacznego kaprala wyobraźnia czyni wyklętego zaprzańca. On sam zwielokrotnia swą zdradę, która jest zaledwie zdradą groszową. Autor docenia w karierowiczu profesjonalną niemal podłość. Często odnajdujemy jej ślady i owoce w postaci bólu, nędzy, męki u jego podwładnych, mimo że kronikarzom brak czasu na zanotowanie wyrządzonych szkód.

Burkała umiera niemal symbolicznie.

Odrażająca jego śmierć służy za podtekst do przysłowia, staje się przykładową ilustracją. Utonął w bagnie. Widzami są kreowani przez niego prześladowcy, przyglądający się biernie jego niesławnej, zasłużonej śmierci. Nikt mu ręki nie poda. Ostatni jego okrzyk: „towarzysze!", jest prowokatorskim dysonansem. To słowo brzmi w jego ustach jak plugawa obelga, jak przekleństwo ulicznika, jak policzek torturującego defensywiaka. Oto opis kończący to opowiadanie:

„Strzelcy nie odezwali się, odwróceni od niego, pochyleni nad Krawczykiem. Zgrabiałe dłonie kaprala nie wytrzymały. Płaszcz, nasiąknięty mroźną wodą, i ciężkie buty wgniatały w głębię. Tornister rwał za kark. Nie krzyknął już. Nie zdążył. Poszedł na dno w dół głową, w czarną wodę, która jak we śnie nakryła go spódnicą starej Knaufowej. Olbrzymią, straszliwą butlą bagno trzasnęło go w czaszkę."

Bohaterem drugiej noweli pt. *Niemowa* jest Ukrainiec — Triska. Drzewiecki, mimo że komunista, mimo że pryncypialnie przeciwny uciskowi narodowemu, nie może nas przekonać o znajomości najliczniejszej mniejszości narodowej w przedwojennej Polsce. Anatomia nienawiści, zarówno od strony jej genealogii, jak od strony jej uzewnętrznienia się, wydaje się skażona przez ogólnopolskie przesądy.

Triska jest wyolbrzymiony. Jego milczenie przypomina ciszę pola podminowanego. Komentarz należy do nas. My winniśmy tłumaczyć gesty. Bodziec, skłaniający nas do wyjęzyczenia się, do zobrazowania cudzej wrogości, należy do szlachetnych środków artystycznych. Cóż z tego, kiedy ta wada wymowy czy opory przed wyrażaniem swoich uczuć wydają nam się bardzo zamierzone, spowodowane chyba rozbratem z autentycznością.

Milczenie jest tu raczej skrótem i chwytem rzeźbiarskim aniżeli spotęgowaną wymową czy też skupionym oburzeniem z opóźnionym zapłonem. Triska przeraża nas potężnymi kształtami, ekspresją mięśni, udziałem swego ciężaru w toczących się wypadkach, wypukłą kukłowością postaci. Jest on wypożyczony z rzeźby i teatru cyklopów.

Pograniczne narody znają się najgorzej, podobnie jak charakteryzowanie sąsiada wypada trafniej u mieszkańca z naprzeciwka. Problem polsko-ukraiński winien być, wypleniwszy przesądy i legendy, od nowa przemyślany, zwłaszcza że animozje mogły się zabliźnić albo winny się zabliźnić. Proza może odnowić tę tematykę, wiedząc jednak, że orientacja w tej sprawie, mimo zadrukowanego tonażu, nie wydaje się odznaczać dostateczną celnością, nie zdołała się uchronić przed błędnymi ognikami.

Język ukraiński tej noweli odbiega bardzo od oryginału. Choć w zamierzeniu mogło chodzić o mieszaninę obu słowiańskich języków ze względu na wojsko, w którym polski wszechwładnie panował, mimo to nie ma dostatecznego uzasadnienia, by w tym stopniu kłuć oko i znieważać ucho.

Pastelowe zakończenie z Kuskowskim całującym się z Triską, jako że komuniści nie uznają dyskryminacji rasowych i narodowościowych, jest melodramatycznie powierzchowne i naskórkowe.

Wychwyciłem tylko dwie postacie z całej książki. One mnie najmocniej zaprzątnęły. Zbiorowości w jej przejawach specyficznych nie podpatrywałem z uporem, gdyż wydaje mi się, że za wiele słów i mów roztrwoniono o armii, której nieprzejednane nieszczęście towarzyszyło we wrześniu 1939 r., bym do tego kopca obserwacji śmiał dorzucić jeszcze własną. *Firuleje* jednak to malutki spichlerz, w którym przechowano sporo dobrego i złego ziarna, nie brak również plew. To cykl obrazowy przestudiowanych koszar. Rewolucjonista miał oko bardziej wyczulone i widnokrąg dalej zakreślony. Bez jego interpretacji nie zrozumiecie żołnierza i oficera lat dwudziestych i trzydziestych, niezależnie od tego, czy sięgnął do istoty problemu, czy tylko zasygnalizował zagadnienie.

Firuleje i *Mogiła na poświęconej ziemi* demonstrują, że utraciliśmy przedwcześnie formującego się, dobrego powieściopisarza. Powieść środowiskowa byłaby w nim miała poczesnego przedstawiciela.

Powstawanie dzieła twórczego śledzimy często na kilku wersjach tego samego utworu, pozostawionego w spuściźnie niewydanej pisarza. Gdyby można odnaleźć kilka odmiennych wersji *Rabanu, Firulejów, Człowiek zmienia skórę* i wielu innych utworów z tego samego okresu, ze skreśleniami, z uwagami na marginesie, z przerysowywaniem postaci, z całym, rozległym

warsztatem wewnętrznego cenzora, który jest przecież prywatną przynależnością pisarza, bylibyśmy dużo bliżsi zrozumienia ewolucji od *Pieśni o głodzie*, powieści *Palę Paryż* do ostatnich pozycji autora *Słowa o Jakubie Szeli*, od *Śmierci na gruszy* i *Sadz i złota* do *Rabanu*.

Pasjonujące musiałoby być odkrycie przemiany, ucieczki od radykalizmu artystycznego do zawikłanej, choć pozornie tak oczywistej, realizacji zgoła odmiennych i spornych dla tych samych ludzi w ich latach młodości programów. Nikt chyba nie ma wątpliwości co do stopniowej deprecjacji niewątpliwych talentów wymienionych pisarzy.

Drzewiecki był mocniejszy, treściwszy, pewniejszy siebie w *Kwaśniakach*. Był bardziej sobą.

Jednak spośród wymienionych on najmniej oddalił się od swoich osiągnięć i od siebie. Dlaczego? Myślę, że był jeszcze pełen rozładowań spięć rewolucyjnych, wyniesionych dopiero co z konspiracji. Dzielił go rok, a najwyżej dwa lata od krzątaniny po kapepowskich dzielnicach Warszawy.

Jan Wyka

NIEZNANA POWIEŚĆ SPRZED DWUDZIESTU LAT

Stanisława Przybyszewska: *Ostatnie noce Ventôse'a*. Z rękopisu wydał, wstępem i przypisami opatrzył Stanisław Helsztyński. Okładkę projektowała Barbara Biernat. Kraków 1958. Wydawnictwo Literackie; str. 177.

Jestem pewien, że gdyby rękopis tej powieści wpłynął dziś do któregokolwiek z wydawnictw, żaden z recenzentów nie zakwalifikowałby go do druku. Jakiż prymityw techniki powieściowej! Jaka nieznajomość współczesnych środków literackich — współczesnych, podkreślam, ponieważ rękopis nosi datę 1927. Nie jest to więc zabytek odległych czasów. Proza polska ma już *Romans Teresy Hennert* Nałkowskiej i *Ludzie stamtąd* Dąbrowskiej. Europejska powieść psychologiczna jest u szczytu rozwoju. Prawie wszystkie arcydzieła dwudziestego wieku ukazują się przed rokiem 1927. Z pewnością nie są obce wychowance paryskiej pensji, miłośniczce francuskiej literatury.

Że nieobca jest jej zwłaszcza twórczość Gide'a, widać to w postawieniu problematyki tej powieści. Jej bohaterem jest Robespierre. Wódz wielkiej rewolucji zostaje uchwycony w jednym z najcięższych momentów swego życia. Ciężko chory na malarię, osamotniony, trawiony gorączką, rozważa decyzję skazania na śmierć Dantona i jego grupy. W grupie tej znajduje się jego jedyny i najbliższy przyjaciel, Kamil Desmoulins, młody adwokat i dziennikarz. Był kolegą Robespierre'a jeszcze z kolegium Ludwika Wielkiego. Po okresie bardzo żarliwej działalności agitacyjnej, publicystycznej, dostał się pod wpływ Dantona, który zaraził go swym wygodnictwem i oportunizmem. W dzienniku *Vieux Cordelier* oskarżał Robespierre'a o okrucieństwo. Robespierre postanawia go aresztować i zgładzić, chociaż uważa go za jedynego człowieka z otoczenia Dantona, któremu nie można zarzucić pobudek osobistych. Danton i jego wspólnicy to oportuniści z chciwości i tchórzostwa, Desmoulins jest ich ideologiem, „jest duszą tego cielska", którego głową znienawidzony Danton. Wyrok śmierci na Dantona i jego pomocników zostaje wydany jednym pociągnięciem pióra. Wyrok na Desmoulinsa wymaga rozmowy z nim samym. Rozgorączkowany Robespierre posyła w nocy po Kamila, każe mu natychmiast stawić się w swoim mieszkaniu przy rue St. Honoré. W skromnym mieszkanku chorego dyktatora odbywa się wielka rozmowa skazańca z sędzią, która zajmuje chyba 3/4 całej powieści. Natchnienie do tej rozmowy czerpie autorka z Dostojewskiego. Z *Braci Karamazow* wzięta jest sytuacja: sędzia, zanim wyda wyrok, chce, aby skazaniec zrozumiał jego logikę, aby upokorzył się, aby

wydał właściwie wyrok sam na siebie. Sędzia nie obawia się okazać swej słabości i swego rozdarcia: przedstawia skazańcowi siebie jako ofiarę, jako współtowarzysza jego skazańczej doli, któremu przychodzi w tym dramacie odegrać inną rolę. W istocie między sędzią i skazańcem nie ma istotnej różnicy — jest różnica kostiumu. Obaj w równym stopniu podlegają wyrokom historii: ten, który ginie z ręki przyjaciela, i ten, który przyjaciela posyła na szafot.

W rozmowie tej zostaje zarysowana antynomia, która pochodzi z innej powieści Dostojewskiego: z *Biesów*. Konflikt Robespierre'a i Dantona jest konfliktem między porządkiem rozumu i porządkiem życia. Robespierre to okrutny instynkt powszechnego ładu, to dążenie do sensu, celu, do podporządkowania idei bezładnych procesów życia. Danton to bezład życia, to słabość człowieka broniącego swych nawyków, swej słabości, swej przemijalności. Robespierre rzuca człowieka na plan czasu historycznego, życie jednostki spełnia się w historii ludzkości. Danton — widzi człowieka w ramach czasu biologicznego, dla niego szczęście ludzkie rozegrać się musi między narodzeniem i śmiercią.

„Rewolucja to wspaniały sen, ale już się natura ludzka budzi w republice.

A pamiętaj: to, coś uznał za życie godne człowieka, to, co chcesz sprowadzić na poziom rzeczywistości, niby Prometeusz szlachetnie ofiarowując wątrobę swą w zamian, to twoje życie, to dla nich śmierć...

...Nie dla ciebie rozczulająca świeżość ludzkich popędów, urocza naiwność tajnych tęsknot Adama wygnańca — stanowczo nie dla tego, kto potrafił wymyślić tak szatańską zmorę, jak ta twoja wolność..."

Ostatnie słowa brzmią jak z przemowy Wielkiego Inkwizytora do Więźnia z przypowieści Iwana Karamazowa. Ale w tym monologu Robespierre'a pojawia się zapowiedź innego konfliktu, który w pełni rozwinie się dopiero w rozmowie z Kamilem. „Nie dla ciebie rozczulająca świeżość ludzkich popędów"... Podczas tej rozmowy Robespierre słabnie. Wówczas Kamil pomaga mu rozebrać się i położyć do łóżka. Uważa przy tym, aby nie dotknąć ręką ciała Maxima: wie, że dla przyjaciela każde takie dotknięcie jest odrażające. Robespierre ukazuje przed nim całą ohydę Dantona. Mówi o fałszerstwach, o korupcji, o zdradzie, która zalęgła się wśród ludzi otaczających utalentowanego demagoga. W odpowiedzi uzyskuje wyznanie: Kamil znalazł się tam tylko dlatego, że Robespierre nie chciał przyjąć jego miłości. Tak, miłości: Kamil wprost zwierza się przyjacielowi, że pragnął jego pocałunku, dotknięcia jego ręki. Robespierre nie jest zaskoczony: zna tajemniczą, podświadomą więź, jaka między nimi istniała. Nie przyjął miłości Kamila nie dlatego, że pogardza miłością mężczyzn — przeciwnie, dlatego, że Kamil w tej miłości okazał się zbyt kobiecy:

„Miłość mężczyzny do mężczyzny objawia się nieco inaczej, mój drogi. To rafinowane przekleństwo bez kwestii, lecz ani w części tak hałaśliwe, jak twoje konflikty. To parząca tęsknota, pożądanie nienasycalne, cierpienie trwałe, uporczywe — podniecające do szału. Za to ukrywa się tę miłość z maniakalną starannością, jak szmugler złoto — przed samym przedmiotem pożądania. Mężczyzna nigdy nie podda się temu kaprysowi natury, nigdy. Ciało płonie w obecności ukochanego a chociaż go nie ma przy tobie, wystarczy ci podnieść oczy znad natężonej pracy, by ujrzeć w przestrzeni błysk jego uśmiechu, linię spojrzenia, któreś z typowych poruszeń; jesteś cały rozedrgany czułością, nieukojonym pragnieniem, nie wstydzisz się go, o, nie. Nic ci nie ukazuje śmiesznego albo odrażającego, lecz wymaga całego ciebie. Pragniesz może tylko niewinnego uścisku, lecz chcesz ująć w ramiona i zamknąć w nie całe ciało, całą istotę przyjaciela. I uścisk ten musiałby być wieczny, musiałby wprowadzić wprost do śmierci. Miłość męska jest zaprzeczeniem wolności; pragnie się posiadać człowieka, rozporządzać jego życiem, umysłem, czuciem... Dlatego duch ludzki trwa w nieustannym buncie przeciw temu szałowi... Ta żądza posiadania jest obelgą dla wolnego człowieka; gdy kochamy kobietę, obrażamy ją bez skrupułu, lecz mężczyznę czcimy..."

Cytuję obszernie te słowa Robespierre'a z powieści Stanisławy Przybyszewskiej, gdyż tak są niezwykłe na terenie polskiej powieści. Stanowią

przykład wyjątkowo konsekwentnego przeniesienia na polski grunt najnowszych doświadczeń literatury francuskiej — Gide'a przede wszystkim oraz teorii Freuda w jej najmniej banalnym zastosowaniu. Nie chodzi tu bowiem o wykrywanie ukrytych w podświadomości motywów postępowania — chodzi tu po prostu o interpretację zjawisk dziejowych, o interpretację tak olbrzymiego zjawiska, jakim jest rewolucja.

Autorka wyraźnie zarysowuje konflikt między „męskim" i „kobiecym" pierwiastkiem, który objawia się w losach ludzkości. „Męska miłość" Robespierre'a obejmuje nie tylko przyjaciela ze szkolnych lat. Tę okrutną, skrytą miłość przejawia dyktator w stosunku do każdego człowieka: ma dla niego tylko edykty, wyroki, pogardę, wymaga ślepego posłuszeństwa, służby. Z drugiej strony Kamil w obliczu wyroku śmierci osiąga najwyższe, ekstatyczne szczęście, gdy ideę posłuszeństwa, służby przyjmuje za najwyższą kwalifikację psychologiczną. Rozważa po kolei wszystkie wartości, którym już hołdował: miłość — pogardza kobietą, nienawidzi dziecka, które jest owocem miłości; sława jest przelotnym zadowoleniem próżności; twórczość jest fałszem, aktorstwem, nawracaniem ludzi na wiarę, której się samemu nie posiada. Pozostaje służba, niewola — psia, nikczemna. Kamil przywiera wargami do stóp Robespierre'a, który w milczeniu przyzwala na ten hołd. Teraz Kamil jest szczęśliwy, dojrzał do szafotu.

Pojedynek sędziego ze skazańcem jest echem Dostojewskiego. Ale jest to już nowy Dostojewski — Dostojewski w interpretacji Gide'a, Dostojewski po doświadczeniach nowoczesnej historii, po doświadczeniach pierwszych totalnych ruchów, Dostojewski po doświadczeniu Freuda.

Ale jest to także echo nietzscheanizmu. Szatańska czystość Robespierre'a przyjmującego hołd skazanego na śmierć, zbrukanego niskimi popędami Kamila — to wygląda na dosłowne wcielenie Nietzscheańskiej formuły wolności i moralności. Natomiast artystyczny kształt, w który formuła ta została przyobleczona, pochodzi jeszcze skądinąd: jest dalekim echem twórczości Stanisława Przybyszewskiego— ojca pisarki, który umiera właśnie w roku napisania *Ostatnich nocy Ventôse'a*.

Napisałem na początku, że technika tej powieści jest tak prymitywna, że nikt by jej dziś nie przyjął do wydania. I chociaż nosi datę 1927, chociaż nosi wyraźne ślady nowszych doświadczeń intelektualnych, chociaż wskazuje na całkiem świeże lektury, chociaż w niejednym względzie nawet wyprzedza ówczesną powieść polską, w zakresie smaku artystycznego, w zakresie literackiej sprawności jest skamieliną, reliktem, anachronizmem. W stylu, w zachowaniu bohaterów, w atmosferze obecny jest przede wszystkim duch piekielnego Stasinka. Przerasta go jednocześnie w problematyce: autor *Dzieci szatana* nie umiałby tak śmiało, tak szaleńczo nieprawdziwie „postawić" postaci bohatera tej miary, co Robespierre (powiadam „szaleńczo nieprawdziwie" i chyba nie potrzebuję tłumaczyć, że wielka rewolucja nie jest wynikiem „męskiej miłości" Robespierre'a). Przerasta więc autorka swego ojca w doświadczeniu intelektualnym, natomiast jest pod jego artystycznym urokiem. Urok ten stanowi jeszcze jedną warstwę tego dziwacznego utworu, który powstał pod piórem niezbyt utalentowanej, lecz bardzo inteligentnej osoby, w osobliwym „międzyczasie" literackim, który zawsze sprzyja epigonom oraz chybionym nowatorom. Powieść Stanisławy Przybyszewskiej jest bardzo dziwaczną mieszaniną epigoństwa i nowatorstwa, inteligencji i — niestety — grafomanii. Jak wszystkie tego rodzaju utwory, jest pasjonującą lekturą dla literackich zawodowców.

Andrzej Kijowski

STUDIUM O NOWELACH KONOPNICKIEJ

Alina Brodzka: *O nowelach Marii Konopnickiej*. Warszawa 1958. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 402.

Obszerna książka Aliny Brodzkiej jest dziełem solidnym, co więcej — jest także dziełem dobrym. Legitymuje się ona takimi niezwykle cennymi walorami w pracy historyczno-literackiej, jak wielka rozległość materiału, szerokie tło porównawcze, obejmujące prozę europejską końca XIX w. (francuską, angielską i rosyjską), a przede wszystkim bardzo subtelne i wnikliwe analizy utworów, które stanowią przedmiot rozprawy. Brodzka z najlepszej strony zaprezentowała to, co w zawodowym języku polonistów zwykło się nazywać warsztatem analitycznym. Przyznam się, że w książce, do której omawiania przystępuję, interesowało mnie trochę coś innego niż jej właściwy przedmiot. Toteż recenzuję ją nie jako konkretną pracę historyczno-literacką o Konopnickiej (do tego zresztą nie czułbym się powołany), ale jako książkę, w której widoczne są pewne interesujące i cenne tendencje badawcze, tendencje — jak świadczy o tym odbyty w grudniu ubiegłego roku Naukowy Zjazd Polonistów — dość obecnie powszechne.

Już w nakreśleniu tematu tendencje owe się wyrażają. *O nowelach Marii Konopnickiej* — a więc nie o jednym odosobnionym utworze, ani też nie monografia, prezentująca całą sumę wiedzy o twórczości (i — jak uczy doświadczenie — nie tylko twórczości) pisarza. Tak nakreślony przedmiot prowokuje już do ujęcia tego, co stanowi element swoiście literacki: w centrum uwagi znajduje się problem gatunku literackiego. A więc literatura, nie biografia pisarza czy tzw. „wymowa ideowa", pojmowana abstrakcyjnie, niezależnie od kształtu artystycznego, z którego wynika, którego jest funkcją. Można więc powiedzieć, że wprowadza Brodzka do swych rozważań plan strukturalny. W sensie dwojakim: impulsów, które płyną ze strony strukturalizmu, tego kierunku, który przed nauką o literaturze otworzył wielkie perspektywy i przyczynił się do obalenia starych, siłą inercji kultywowanych, przyzwyczajeń. W sensie drugim, częściowo pokrywającym się z pierwszym, nastawienie strukturalne narzuciło samo określenie przedmiotu — nakierowanie na gatunek literacki prowadzi do innego typu badania dzieła niż jakikolwiek odmienny punkt wyjścia. Na plan strukturalny nakłada się plan historyczno-literacki. Brodzka bada bowiem nie to (raczej: nie tylko to), jak Konopnicka realizuje schematy konstrukcyjne noweli, ale ciąg rozwojowy, składający się z utworów tego typu. Traktuje go jako element procesu historyczno-literackiego — szuka więc wyznaczników, które by go warunkowały, wyznaczników tak historyczno-socjalnych, jak indywidualnych, wynikających z biografii pisarki. Próba nałożenia na siebie tych dwu planów, próba ich scalenia, zburzenia przegród, które się między nimi w praktyce namnożyły, wydaje mi się najciekawszym elementem książki Brodzkiej. Jednakże sam sposób jej przeprowadzenia skłania do polemiki — moim zdaniem jest zbyt nieśmiały i nie zawsze konsekwentny.

Przyczyną tej niepełności i niekonsekwencji wydaje mi się to, że w książce Brodzkiej rządzi — by tak powiedzieć — porządek praktyczny, a nie teoretyczny. Autorkę w zasadzie interesuje sam przedmiot, poza sferą jej zainteresowań pozostają problemy ogólniejsze, które mogłyby nasunąć się przy jego analizie. Nowele Konopnickiej są tu rzeczywistością samą w sobie — nie w tym sensie, że ich interpretatorka odcina je od kontekstu literackiego i historycznego (wprost przeciwnie: związki takie eksponuje, co wyraża się we wprowadzeniu tego, co nazwałem planem historyczno-literackim). Są tylko same dla siebie problemem. Brodzka w zasadzie nie dąży do wniosków ogólniejszych i nie formułuje jakichś podbudowanych teoretycznie kryteriów, którymi by się posługiwała w toku pracy. Daje się przeto jakby prowadzić materiałowi— idzie niejako tylko jego śladami, nie buduje szerszej konstrukcji intelektualnej, która by się na nie na-

kładała. Ów porządek praktyczny zdaje się być następstwem sugestii monograficznych, czyli dążenia do ujęcia całości przedmiotu wraz z wszystkimi jego szczegółami, nie zawsze przecież wagi istotnej. Monografia jest już chyba przeżytą, anachroniczną formą rozprawy naukowej. Stanowi bodaj odpowiednik swego rodzaju wielkiej epiki powieściowej. Imponuje rozległością podjętych spraw, szerokością wiedzy o przedmiocie — jednakże jest chyba bezradna wobec ujęć bardziej współczesnych, problematyzujących, bezradna dlatego, że składa się na nią wszystko, a więc elementy, między którymi niesposób wykazać jakichkolwiek związków, elementy z natury rzeczy niejednorodne (np. Kleiner w swym *Mickiewiczu* zastanawia się nad sprawami tak różnymi, jak pochodzenie matki poety i struktura wersyfikacyjna *Czatów*). Monograficzność w książce Brodzkiej jest oczywiście zmodyfikowana, bo odnosi się tylko do jednego nurtu działalności literackiej pisarza, a więc z natury rzeczy nikną rozważania nad biografią jako element paralelny do interpretacji dzieł. Wyraża się ona jednak w tendencji do analizy wszystkiego, co wchodzi w zakres przedmiotu. Brodzka szczegółowo omawia bodaj wszystkie nowele Konopnickiej, niezależnie od tego, czy ich analiza sprzyja poszerzeniu problematyki badawczej, czy nie. Zajmuje się więc wszystkim: od wczesnych szkiców reportażowych po utwory niedokończone czy wręcz luźno rzucone pomysły literackie. W pierwszych partiach książki ta metoda wydaje mi się zresztą owocna. Nie ma tam bowiem sprzeczności między celem studium a poszczególnymi analizami — Brodzka bada kształtowanie się wzorca nowel Konopnickiej, doskonalenie się ich formy. W pierwszej fazie twórczości prozatorskiej Konopnickiej każdy prawie utwór dorzucał coś nowego, był momentem rozwoju pisarki. Bardzo cennym pomysłem wydaje mi się rozpoczęcie analizy od omówienia pierwszych prób prozy autorki *Pana Balcera*, reportażowych *Wrażeń z podróży*, pokazujących punkt wyjścia. Brodzka śledzi więc typową na ogół dla naszych prozaików II połowy XIX wieku drogę rozwojową: od na pół beletryzowanych form dziennikarskich do gatunków ściśle literackich. Towarzyszy temu analiza prac krytycznych poetki, pokazująca jej poglądy literackie, ujawniająca, że jej poczynania pisarskie były w dużym stopniu wynikiem świadomej refleksji. Przy omawianiu utworów późniejszych, z okresu, w którym Konopnicka wyszła z etapu niezbyt udanych reportaży, kiedy miała już poza sobą okres kopiowania typowych dla epoki schematów fabularnych i kompozycyjnych, analiza szczegółowa każdej noweli z osobna traci częściowo rację bytu. Jest to poniekąd sytuacja paradoksalna: bo te właśnie dojrzałe utwory decydują o pozycji pisarki jako nowelistki — wydaje się jednak, że nie stanowi to powodu do analizy każdego z nich z osobna. Pisarka wytworzyła sobie pewien typ noweli (co także z książki Brodzkiej wynika), który realizowała w szeregu różnych utworów. Kiedy ten typ został osiągnięty, analiza szczegółowa każdego opowiadania staje się celem samym dla siebie, giną perspektywy, które by wyznaczyły jej sens wyższy. Stąd od pewnego momentu nowele Konopnickiej stają się w ujęciu Brodzkiej swego rodzaju mikrokosmosami, oddzielonymi nieprzekraczalną barierą. To rozbudowanie analizy wpłynęło, moim zdaniem, na zagubienie tych właśnie perspektyw. Nie znaczy to jednak, że analizy te są złe. Każda z nich zawiera pewną sumę wiedzy o określonym utworze, niektóre z nich są przeprowadzone wręcz wzorowo — chociaż szkoda, że autorka unikała poza kilkoma wyjątkami, problematyki stylistycznej. Porządek praktyczny ujawnia więc w książce Brodzkiej tak swoje dobre, jak złe strony. Wydaje mi się, że gdyby porządek ów spleciony był z porządkiem teoretycznym, wartość poznawcza rozprawy byłaby dużo większa.

Brak owego splecenia ujawnia się w swojego rodzaju jednopiętrowości konstrukcji intelektualnej, wzniesionej w książce. Nie ma w niej kopuły, w której zbiegałyby się wszystkie, dość liczne, wątki myślowe, nie ma w niej ogólnego punktu odniesienia, który by niejako z góry motywował rozważania autorki i uzasadniał rodzaj jej postępowania badawczego. Dość wyrazistym tego objawem jest fakt, że autorka nie używa niemal zupełnie ogólnych pojęć historyczno-literackich. Zjawisko to w pewnym sensie charakterystyczne. W pracach o literaturze z tzw. „mi-

nionego okresu" szafowano tymi pojęciami z nadzwyczajną wprost szczodrością, dość dowolnie nadawano im rozmaite sensy, tworzono pojęcia nowe. Dokonał się proces mistyfikacji takich terminów, jak „realizm", „naturalizm" itp., czyli — jakby powiedział Tuwim — „jawnego podrabiania słów". Wydaje się jednak, że po odrzuceniu ich sensów zmistyfikowanych, nie można się w pracach typu książki Brodzkiej nimi nie posługiwać. Są one narzędziami koniecznymi, nieodzownymi. Bez nich chyba nie można zbudować jego „wyższego piętra". Ich nieobecność przyniosła szkodę także i omawianej tutaj książce, nie pozwoliła na formułowanie szerzej pomyślanych wniosków. Np. Brodzka, zestawiając nowele Konopnickiej ze współczesnymi jej utworami francuskimi i angielskimi, porównuje je najczęściej z nowelami pisarzy, reprezentujących raczej szkołę naturalistyczną. Nie jest to jednak dla niej problemem — sprawa: proza Konopnickiej a naturalizm, w ogóle się nie pojawia, mimo że z pewnością byłaby ważna i interesująca.

Książka Brodzkiej jest dziełem kompromisu. Autorka stara się zaprezentować nową postawę badawczą, jednakże nie wyciąga z niej wniosków ostatecznych. Wydaje się bowiem, że ta właśnie postawa winna prowadzić właśnie do respektowania porządku teoretycznego na równi z porządkiem praktycznym. Przez formułowanie tych zastrzeżeń nie chcę bynajmniej kwestionować wartości książki Brodzkiej jako rzetelnego, dobrze napisanego studium analitycznego. W oczach człowieka, który z utworami Konopnickiej miał kontakt tylko czytelniczy, a także nie śledził ze szczególną uwagą wszystkich publikacji jej interpretatorów, książka ta wydaje się bodaj najlepszą pracą o tej pisarce.

Michał Głowiński

„OBRAZKI Z BURSY" MIKOŁAJA POMIAŁOWSKIEGO

Mikołaj Pomiałowski: *Obrazki z bursy*. Przełożył Jerzy Brzęczkowski. Warszawa 1959. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 227.

Nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego ukazały się *Obrazki z bursy* Mikołaja Pomiałowskiego.

Nazwisko to niewiele mówi czytelnikowi polskiemu, *Obrazki z bursy* bowiem pojawiają się na naszych półkach księgarskich po raz pierwszy. Ta ciekawa książka o życiu „bursaków", czyli uczniów rosyjskiego seminarium duchownego, sto lat niemal czekała na tłumaczenie polskie.

Mikołaj Pomiałowski — syn diaczka z Ochty, przedmieścia petersburskiego — wszedł do historii literatury rosyjskiej przede wszystkim jako autor *Obrazków z bursy*, a także dwóch powieści — *Mołotowa* i *Mieszczańskiego szczęścia*, oraz kilku innych nie ukończonych szkiców i powieści. Należał on do tych pisarzy-raznoczyńców, którzy pozostawili po sobie trwały ślad w literaturze rosyjskiej owego okresu — okresu reform społecznych, gorących, namiętnych dyskusji na temat odrodzenia Rosji, konieczności walki z zacofaniem kraju.

Epokę tę, z którą wiązano tyle nadziei i która przyniosła w końcu wielkie roczarowanie, w następujący sposób scharakteryzował w swych wspomnieniach Mikołaj Szełgunow: „Były to zdumiewające czasy, w których każdy, komu cokolwiek leżało na sercu, pragnął wypowiedzieć się głośno. Drzemiąca do tego czasu myśl ocknęła się, drgnęła, pobudzona do czynu. Jej poryw był potężny, a zadania ogromne".

Zmianę atmosfery w ówczesnej Rosji, swoisty okres „odwilży" (termin ten puścił w obieg Hercen), tak opisuje Piotr Tkaczew: „I oto jak za dotknięciem różdżki czarodziejskiej dekoracje nagle się zmieniły, rózgi i kułaki zniknęły szybko ze sceny, surowe twarze zwierzchników rozpromieniły się słodkim uśmiechem. Ręka, która wczoraj jeszcze umiała tylko bić, dziś wyciąga się do ciebie z przyjaznym powitaniem... Nigdy jeszcze gimnazjaliści i

seminarzyści nie żyli takim pełnym, rwącym naprzód życiem umysłowym, jak w owej pamiętnej epoce".

Nigdy jeszcze w Rosji nie ukazywało się tyle co wówczas dzienników, czasopism. Cała prasa, łącznie z oficjalną, osiągnęła sto pięćdziesiąt tytułów. Bujny rozkwit publicystyki nałoży swoistą pieczęć na kształtującą się w środowiskach rewolucyjno-demokratycznych literaturę piękną. Owa publicystyczność stanie się jednocześnie słabą i mocną stroną pisarstwa Pomiałowskiego, który w sposób najbardziej oryginalny wyraził w zbeletryzowanej postaci dążenia, ideały i aspiracje owej grupy społecznej, która w latach sześćdziesiątych wysunęła się zdecydowanie na czoło ruchu społeczno-politycznego w Rosji i którą przywykliśmy określać mianem raznoczyńców. Pomiałowski pierwszy ze zdumiewającą wnikliwością zajrzał do duszy roznoczyńca, obnażył wszystkie jego myśli, uczucia, kompleksy dręczące owego „myślącego plebejusza", jak w głośnym wówczas artykule określił Pisariew bohatera powieści Pomiałowskiego *Mołotow* i *Mieszczańskie szczęście*. Współczucie, jakie żywi dla środowiska, z którego się wywodzi, nie przesłania mu wad tego środowiska, ograniczoności jego dążeń, horyzontów myślowych, a często okrucieństwa i barbarzyństwa. Jeśli szlachta znalazła w literaturze swego piewcę i zarazem krytyka jej bytu w osobie Turgieniewa, kupiectwo — w dramatach Ostrowskiego, Pomiałowski jest bezwzględnym sędzią rosyjskiego raznoczyńca, którego przestrzega przed zalewem „mieszczańskiego szczęścia", taniego, egoistycznego dobrobytu, a przede wszystkim przed utratą ideałów młodości. Owa pasja publicystyczna, ładunek sceptycyzmu — zadecydowały chyba o ogromnej popularności powieści-traktatów Pomiałowskiego.

Krytyka rosyjska nie bez racji zarzucała Pomiałowskiemu lekceważenie formy utworu literackiego, pośpiech w kształtowaniu artystycznej wizji, pośpiech, który graniczył z osobliwą przekorą, wynikającą z całego systemu kompleksów „myślącego plebejusza", niechęci Pomiałowskiego do pełnej wykwintu literatury szlacheckiej. Stąd owe pełne pasji wypady polemiczne przeciwko Turgieniewowi w *Mołotowie* i *Mieszczańskim szczęściu*, parodystycznie potraktowane w tych powieściach sceny miłosne, nad którymi unosi się sarkastyczny, lekceważący, cmentarny śmiech Pomiałowskiego.

W zestawieniu z *Mołotowem* i *Mieszczańskim szczęściem* *Obrazki z bursy* stanowią bardziej soczysty, jędrniejszy materiał literacki. Pomiałowski zademonstrował tu szerokie możliwości swego dojrzewającego talentu, któremu nie było, niestety, sądzone w pełni się rozwinąć, cała bowiem jego kariera literacka, przerwana przedwczesną śmiercią, trwała zaledwie trzy lata (1860—1863).

Pomiałowski sięgnął tym razem do innego gatunku literackiego — nie nowego zresztą w literaturze rosyjskiej, bo uprawianego już w latach czterdziestych — do szkicu *(oczerk)*, który w latach sześćdziesiątych staje się ulubionym gatunkiem ówczesnej literatury demokratycznej (Slepcow, Reszetnikow, Gleb Uspieński, Sałtykow-Szczedrin i in.), wypierając niemal wszystkie inne. Gorki nie bez słuszności zauważył swego czasu, że szkic znajduje się gdzieś pomiędzy traktatem naukowym a opowiadaniem. Taki gatunek literacki, wymagający dużej ścisłości w operowaniu zarówno faktami, jak i materiałem czysto literackim, odpowiadał najbardziej analitycznemu umysłowi Pomiałowskiego, który swe wspomnienia z bursy nazwał właśnie szkicami *(Oczerki bursy)*, pragnąc tym samym podkreślić dokumentalną wagę swych przeżyć i wspomnień (wiele z wątków *Obrazków z bursy* nosi piętno autobiografizmu, jak na przykład sceny z Karasiem *alias* Pomiałowskim).

Nie wyzwolił się jednak Pomiałowski z pewnego, trącącego natręctwem literackim familiaryzmu w stosunku do czytelnika, do którego zbyt często lubi się zwracać, bezpośrednio ingerując w akcję, dzielić się z nim swymi uwagami, refleksjami. Owe ingerencje autora w toku narracji stanowią partie zdecydowanie słabe jego utworów.

Temat bursy nie był czymś nowym w literaturze rosyjskiej. W ciągu zaledwie pięciu lat, od 1860—1865 r., rosyjska prasa literacka wydrukowała wiele utworów w tym czy innym stopniu odzwierciedlających życie seminarzystów w bursie rosyjskiej. Nie było chyba czasopisma literackiego, które by nie zamieściło wówczas szkicu, wspomnienia lub choćby drobnego epizodu z „bursackiego" życia. Był to rezultat

amiętnego zainteresowania społeczeństwa rosyjskiego problemami pedagogicznymi, które zajęły zresztą również niemałe miejsce w całej spuściźnie literackiej Pomiałowskiego, bowiem zajęte spory, jakie toczono wówczas w polityce, literaturze, filozofii, publicystyce, objęły również system pedagogiczny. Pomiałowski był więc jedynie tym pisarzem, który pierwszy odsłonił całą bezwzględną prawdę o systemie wychowawczym szkół duchownych i porządkach w nich panujących. Także naiwną sielanką, wygładzoną bajką dla dzieci wydają się w zestawieniu z *Obrazkami z bursy* romantyczne przygody wędrujących bursaków, opisane w *Wiju* przez Gogola, przez Nareżnego w *Bursaku*. Bliższy był prawdy poeta Nikitin w swym *Dzienniku seminarzysty*, lecz i on namalował raczej złagodzony obraz panujących w bursie dzikich obyczajów. Bursa była traktowana zazwyczaj jako punkt wyjścia akcji powieściowej czy też rekwizyt lub dekorum. Pomiałowski zaś zamknął swych bursaków w ponurych murach samej bursy; nawet tam, gdzie umiejscowia akcję poza bursą (sceny zbiorowych pochodów do łaźni, wyprawy bursaków — kandydatów na mężów — do narzeczonych itd.), nie rozstajemy się na chwilę z przygnębiającą atmosferą bursy — jej katorgi dla nieletnich. Nie bez podstaw porównywano *Obrazki z bursy* z *Domem umarłych* Dostojewskiego. Czymże w istocie różnią się „pedagodzy" seminaryjni Pomiałowskiego od dozorców więziennych Dostojewskiego? Niemało zaiste istnieje podobieństw pomiędzy dniem powszednim bursaków a życiem skazanych na ciężkie roboty katorżników *Domu umarłych*.

Z uczuciem ogromnej ulgi opuścił Pomiałowski mury bursy, w której strawił czternaście lat na bezpłodnym kuciu starocerkiewnych tekstów. Bursa nie mogła nie wycisnąć swego piętna na psychice przyszłego pisarza. Z cichego, potulnego, łagodnego Karasia uczyniła ona zaczepnego, wrogiego światu i ludziom bursaka. Takim go poznał Błagowieszczeński — jego późniejszy przyjaciel i biograf. „Pamiętam — pisał — jak pewnego razu towarzysze moi lękliwie wskazywali mi na niego jako na siłacza, który nie pozwoli sobie dmuchać w kaszę. Przechodził on przez kładkę w wyrudziałym płaszczu seminaryjnym, podartym i niewiarygodnie wyświechtanym; czapkę miał wciągniętą na uszy, a znad podniesionego kołnierza wyglądało tylko oko, nad którym widniała szrama.

— To Karaś — szepnęli mi towarzysze.

— Karaś? — zapytałem głośno.

— Ciszej... Jeśli usłyszy, będzie z tobą źle. Zbije cię na kwaśne jabłko.

Od tego czasu ze strachem przyglądałem się Pomiałowskiemu, choć korciło mnie, żeby choć raz przynajmniej nazwać go Karasiem, czego on, jako bursak, nie ścierpiałby."

Pomiałowski był już wówczas „beznadziejnym" bursakiem (*„otpietym bursakom"*), co oznaczało, iż nie uczył się już zupełnie, chłosty się nie lękał, władzy nie bał, a z donosicielstwem i plugawymi wyzwiskami radził sobie pięścią. Zgodnie ze świadectwem Błagowieszczeńskiego, Pomiałowski wychłostany został — według jego własnego rachunku — czterysta razy. Skłoniło go to — jak wspomina Błagowieszczeński — do zastanowienia się: „Zachłostany jestem czy też niedochłostany?" (*„Pieriesieczon ja ili niedosieczon"*).

Chłostano go w bursie. Chłostało go później życie. Z tragiczną lapidarnością stwierdzi po latach: *„Żizń — toże bursa"*. Zapomnienia szukał, jak większość mu współczesnych, w wódce. Pić nauczyła go zresztą bursa. „Kiedy podano do wiadomości — wspomina Błagowieszczeński — że przyłapany na piciu seminarzysta zostanie wydalony z bursy, pić zaczęli wszyscy bez wyjątku".

Rezultatem nałogu była przedwczesna śmierć. Pomiałowski zmarł w Petersburgu w październiku 1863 r.

Przekładu *Obrazków z bursy* podjął się Jerzy Brzęczkowski. Przyznać trzeba, iż tłumaczenie jego jest świetne, tym bardziej że do łatwych nie należy. Największe trudności stanowiło chyba pokonanie żargonu bursackiego, choć Pomiałowski operuje nim z dużym umiarem. Z obszernego słownictwa bursackiego (słownik taki sporządził w XIX wieku I. Pietrow) wybrał on jedynie te zwroty i wyrazy, które służą istotnej charakterystyce klimatu bursy, jej mieszkańców, wydobyciu *couleur locale* opisywanego środowiska i typów bursackich. Czytelnik otrzymuje więc do rąk przekład ścisły, pełen inwencji, potoczysty, gładki, nie

filologiczny — to byłoby najłatwiejsze — lecz literacki w pełnym tego słowa znaczeniu. Szkoda tylko, że tłumaczowi nie udało się znaleźć odpowiedników polskich dla zwrotów, które w ustach bursaków stanowią jawną parodię tekstów Pisma Świętego, stylu ewangelicznego, i które służą nie tyle uplastycznieniu postaci bursaków, ile charakteryzują kpiarski, lekceważący, pełen ironii stosunek potencjalnych ojców duchownych do nauk seminaryjnych i samego seminarium. Nieprzypadkowo zdania takie i zwroty cenzura carska powykreślała z drukowanego tekstu *Obrazków z bursy* (ukazywały się one początkowo w czasopiśmie Dostojewskiego *Wremia*, następnie w *Sowremienniku*). Dla przykładu: następujący fragment z obrazku czwartego *(Zbiegowie i uratowani)* brzmi w tłumaczeniu polskim:

„— Bracie, szanuj gacie, dobieraj szmatki i przyszywaj łatki — skanduje *recitativo* na sposób Apostoła któryś z uczniów.

— Nie przeszkadzaj! — mówią mu sąsiedzi.

— Marto, Marto, czemu się śmiejesz... — buczy recytator.

— Zamkniesz ty gębę, drabie?

— Smutki i dolegliwości opadły moje kości...

— Słuchaj, bydlaku, przestań!

— Komu daninę — daj daninę, a komu cześć — cześć; lecz cóż to za cześć, skoro nie ma co jeść?

— Bracia, a wyrżnijcie go po łbie!

— I rozległ się głos z niebios — pr-r-r!"

Dialog ten, okrojony przez cenzurę, wyglądał następująco:

„— Nie przeszkadzaj — mówią mu sąsiedzi.

— Zamkniesz ty gębę, drabie?

— Smutki i dolegliwości opadły moje kości...

— Bracia, a wyrżnijcie go po łbie!"

Konfrontacja tych dwóch fragmentów w przekładzie polskim nie tłumaczy oczywiście decyzji cenzorów. Aby ją zrozumieć, sięgnąć należy do tekstu rosyjskiego. Ograniczmy się wszakże do jednego tylko przykładu z wyżej cytowanego urywka. Zdanie — *„Marfo, Marfo, czto pieczaliszisja i mołwiszi o mnozie"* — wyraźna parodia stylu Pisma Świętego — brzmi w tekście polskim: „Marto, Marto, czemu się śmiejesz...", co oczywiście odbiega od pierwowzoru i intencji autora. Znalezienie jednak w podobnych wypadkach adekwatnych odpowiedników polskich jest rzeczą niezmiernie trudną, a często wręcz niemożliwą.

Wydaje się poza tym, że wydawnictwo przygotowując do druku *Obrazki z bursy* powinno było opatrzeć książkę wstępem lub posłowiem, z którego czytelnik mógłby zaczerpnąć nieco więcej wiadomości o Pomiałowskim niż to, że jest on pisarzem rosyjskim lat sześćdziesiątych, dotąd nie znanym polskiemu czytelnikowi, jak głosi lakonicznie nota zamieszczona na obwolucie. Przytoczona w nocie wypowiedź Gorkiego, który nie zaniedbywał żadnej sposobności, aby z uznaniem wyrazić się o pisarstwie Pomiałowskiego i postawie, jaką zajmował, nie może zastąpić zwięzłej nawet charakterystyki tej ciekawej sylwetki literackiej.

René Śliwowski

LAURKA DLA SENTYMENTALIZMU

John Steinbeck: *Na wschód od Edenu*. Przełożył Bronisław Zieliński. Warszawa 1958. KIK, Państwowy Instytut Wydawniczy, t. I — str. 408, t. II — str. 495.

Sentymentalizm jest wartością niedocenioną. Zazwyczaj o sentymentalizm wini się dzieła i oskarża ich twórców. Ileż razy mówimy lub tak jak mówimy: Gdyby nie sentymentalizm, cóż by to było za dzieło! Brak dyscypliny uczuciowo-intelektualnej roztrwonił akcję, rozbebeszył kompozycję, rozgadał charaktery i motywy postępowania. Z tymi zarzutami zwracamy się do Wiktora Hugo winiąc go za *Nędzników*, do Sienkiewicza winiąc go za *Quo vadis*, do Romain Rollanda winiąc go za *Duszę zaczarowaną*. I wy-

mieniam nie jakieś podrzędne utwory, ale dzieła wybitne, z których jedno mimo wszelkich zarzutów jest na pewna arcydziełem. A jednak i o nim myślimy z żalem: czym byliby *Nędznicy*, gdyby nie ich sentymentalizm. Czy jednak przypadkiem nasz żal nie jest właśnie sentymentalny ?

Bo przecież sentymentalizm jest wartością niezaprzeczalną. Istnieją dzieła, które właśnie sentymentalizmowi zawdzięczają wszystko: rozmach, ogrom, bujność, a więc to, co pozwala nie liczyć się z rzeczywistością. Dyscyplina uczuciowo-intelektualna zmusza do drobiazgowego rachunku prawdopodobieństwa, determinuje świat, eliminuje przypadkowość z losów ludzi, których widzi na obraz i podobieństwo wszystkich ludzi. Dopiero sentymentalizm daje światu i ludziom nieprawdopodobieństwo i nieodpowiedzialność. Dopiero sentymentalizm umożliwia nieobliczalne konflikty i klęskom, a przede wszystkim zwycięstwom, daje skalę ogromną. Dopiero sentymentalizm przeciwstawia dobro i zło, piękno i brzydotę, prawdę i fałsz, miłość i nienawiść, czarno-biało, bez niuansów, tak jak to jest możliwe tylko w sferze niemożliwości, a więc w sferze pragnień.

Sentymentalizm jest zawsze aktualny, w ramach każdej konwencji, każdego stylu, każdego programu. Przebija się przez wszystkie literatury, na ich zresztą szczęście. To właśnie sentymentalizmowi literatura współczesna coraz trudniejsza, coraz bardziej świadoma swojej formy zawdzięcza jaki taki kontakt z masowym czytelnikiem. Gdyby nie sentymentalizm... ale wróżem przecież nie jestem! Dość, że tli się, a niekiedy wybucha.

Dziełem, które zawdzięcza wszystko sentymentalizmowi, a więc arcydziełem sentymentalizmu jest współcześnie *Na wschód od Edenu* Steinbecka. Ta olbrzymia powieść wyszła właśnie po polsku i przez dłuższy czas — tak jak przed kilku laty w Ameryce i na zachodzie Europy — przywiąże do siebie naszego czytelnika masowego. Spełni także jeszcze jedną rolę, ukaże nam wreszcie prawdziwego Steinbecka.

Steinbeck długo, chyba dłużej niż inni pisarze amerykańscy, bronił się przed kwalifikacją. Swoimi książkami dezorientował. Każda następna nie spełniała oczekiwań, które wzbudzała poprzednia. Otwierała (albo zamykała) jakieś nowe, niezapowiedziane okno, drzwi czy chociażby lufcik. Wizja nie konstruowała się, ale rosła jak domek na przedmieściu, przybudówka tu, przybudówka tam, bez planu, bez zbytniego estetyzmu. Nie można jej zarzucić braku piękna, a już ładności jest dużo, tylko, właśnie jest jeszcze jakieś tylko... (Takie trochę delikatniejsze ale.) Z tych powodów, niemożności określenia, bezradności krytycznej, ze Steinbeckiem nie rozstaję się od lat. Towarzyszy mi w najrozmaitszych, niekiedy absolutnie nie pasujących doń okolicznościach. O nim myślałem np. zwiedzając przed dwoma-trzema laty pałac chanów w Bakczysaraju. Tam właśnie zdałem sobie sprawę z bezplanowości, przypadkowości Steinbeckowskiej wizji świata. Pałac chanów, olbrzymi, pomalowany drewniak, zbudowany po kawałku, jakby segmentami, jest naprawdę straszliwy. Żadnego w tym planu, zdaje się, jakaś tania wspaniałość, ubogi przepych. Kończąc zwiedzanie zdałem sobie sprawę, że ten cały budynek to była dopiero skrzynia na dywany, brokaty, przepyszne tkaniny, które czas rozwlókł i strawił. I to bakczysarajskie porównanie jakoś mi pomogło ułożyć sobie Steinbecka. Uboga, bezpretensjonalna, tradycyjna oprawa formalna, a w niej niescentralizowana, rozgałęziona, dopuszczająca przypadkowość, marnotrawiąca bogactwa, nadmierna wizja świata. Określić Steinbecka to problem określenia samego życia, jego bujności i właśnie nieokreśloności.

Czyżby ten pisarz nie zajmował stanowiska, nie miał wyróżniającej go postawy? Jak wiemy, miał wiele stanowisk i postaw. Które go określają? Przed laty pisząc o Steinbecku znalazłem dlań, zdawało mi się, pasujące, ramy antyamerykanizmu. Widziałem w tym opozycję żywiołu, pierwiastków natury wobec unifikacyjnej cywilizacji, widziałem także pewną postawę społeczno-polityczną. Ale dziś, gdy odczytuję *Grona gniewu*, oskarżenie społeczne tej książki ma dla mnie zakres i węższy, i szerszy jednocześnie. Wówczas przed wielu już laty wydawało mi się konieczne bronić Steinbecka przed określającym go sentymentalizmem jak przed czymś pomniejszającym jego dzieło. A tymczasem sentymentalizm ma zakres szeroki.

Może się w nim niemały pisarz wygodnie ulokować. Te myśli podsuwa mi powieść Steinbecka *Na wschód od Edenu*.

Sam Steinbeck uważa tę powieść za klucz do swego dzieła. Są tam istotnie wszystkie strony Steinbeckowskiej twórczości, złe i dobre. A te wszystkie strony, i złe, i dobre, spaja, zlutowuje, by nawet ślad ich odrębności nie pozostał, potężny, niemożliwy i chyba jakimś cudem udźwignięty przez pisarza sentymentalizm. Jest to chyba najbardziej sentymentalna książka, jaka została napisana w tym wieku. Co prawda po namyśle, nie, to druga sentymentalna książka wieku, druga po *Przeminęło z wiatrem*.

Dlaczego właśnie w *Na wschód od Edenu* Steinbeck ostatecznie się ukazał? Czy to jest skutek autobiografizmu? Ale autobiografizm nie tylko w tej powieści odgrywa rolę. I w opowiadaniach, i w powieściach Steinbeck wszędzie umieszcza rodzinne kąty. Zresztą cóż wspólnego ma autobiografizm z sentymentalizmem? Dzieło Faulknera jest przerośnięte legendą rodzinną pisarza, a Faulkner jest maksymalnie antysentymentalny. Na czym więc polega sentymentalizm Steinbecka? Na tym, na czym polega każdy sentymentalizm. Angażowanie się instynktowne, żywiołowe po stronie, oczywiście, dobra przeciwko złu. W sentymentalizmie jedne tylko racje istnieją, racje serca. W sentymentalizmie występuje więc niewstrzemięźliwość, niecierpliwość i bezpośredniość w ocenie moralnej. Serce sentymentalne jest ślepe i głuche. Nie widzi i nie słyszy nic poza tym, co chce ujrzeć i usłyszeć. A więc słucha i widzi siebie tylko. Ale siebie za to widzi i słyszy idealnie. Kiedy pisarz swój sentymentalizm, swoją niewstrzemięźliwość nastawi na sprawy powszechne, kiedy więc wyrażać będzie instynkty moralne środowiska, staje się kodyfikatorem, piewcą i mitologiem miłości i nienawiści społeczeństwa. Nasz Sienkiewicz np.

Steinbeck, jego pisarstwo to dziecko sentymentalizmu. Niecierpliwość, pośpiech oceny moralnej jest jednym z wyznaczników jego dzieła. Jakby się bał, że coś się odmieni, że dobro przemieni się w zło, określa więc i nazywa je natychmiast. Samuel Hamilton (dziadek Steinbecka) jest mądry i szlachetny jak sam Chińczyk-służący Lee, który odziedziczy po nim przywiązanie autora. Cathy, postać ze złego snu, która jako szesnastoletnia dziewczyna zamordowała rodziców po to tylko, by zdobyć prawo do prostytucji, jest typowym nieprawdopodobieństwem sentymentalizmu. Tylko sentymentalizm może stworzyć takie nieumotywowane i bezcelowe wcielenie zła. Cathy nie wiadomo po co została żoną Adama Traska i matką braci Caleba i Arona. Nie wiadomo po co, gdyż zaraz po rozwiązaniu opuści zamożny dom mężowski, swoje miejsce przy dzieciach, aby wejść do burdelu. Steinbeck w tej powieści chciał stworzyć nowoczesny typ dualizmu duszy i ciała, dobra i zła, natury i cywilizacji. Książka zakrojona jest na olbrzymią skalę. Pokazana została młodość amerykańskiej cywilizacji w ramach: od wojny północy z południem (bierze w niej humorystyczny udział dziadek Trask) do pierwszej wojny światowej (w której ginie młody Aron Trask). Ale ten olbrzymi fresk jest bardziej wprowadzeniem w Steinbecka niż w Amerykę. Możliwości tego skłóconego ze sobą pisarza występują wszystkie jednocześnie. Znakomite analizy charakterów i uczuć, filmowe spięcia akcji, a słabe, żenujące syntezy-mity, naiwne, pośpieszne uogólnienia. W całości *Na wschód od Edenu* jest jedną z najsłabszych książek Steinbecka, bo nie analizy, ale nieprzekonywające syntezy i fałszywe umitycznienia stanowią jej kościec. Lecz poprzez nią widać Steinbecka całego. Steinbeck-filozof, Steinbeck-społecznik, Steinbeck-pisarz sentymentalny w tej gigantycznej wizji ulokowanej na wschód od Edenu się spotkali. Stąd jest jednakowo niedaleko do każdej ze stron Steinbeckowskiego dzieła. I do filozofii *Myszy i ludzi*, i do społecznikostwa *Gron gniewu*. I tu, i tam sentymentalizm ma ostatnie słowo, on jest ostatecznym przesłaniem. Pamiętamy zakończenie *Gron gniewu* godne *Nędzników* Wiktora Hugo, takie wielkie, takie przerażająco wielkie, że na pewno za wielkie na możliwości sentymentalne wieku XX: Rosasharn, młodziutka matka nieżywego niemowlęcia, wezbraną piersią karmi umierającego z głodu starca. Jest w tym współczucie, miłość, zrozumienie, przebaczenie, nadzieja — jest w tym za wiele. To, co miało być ostrością, jednoznacznością, rozpływa się żebyż w

ogólność, niestety, kiedy tylko w ogólnikowość właśnie. Ofiarowanie Rosasharn jest za wielkie i przez to właśnie staje się — wbrew intencjom Steinbecka — przerażającym, nieprawdopodobnym, za mocnym i przez to słabym gestem.

To właśnie sentymentalizm uniemożliwia dotarcie do dna każdej sprawy. Steinbeck nie zgłębi więc właściwie żadnego problemu. Ani miłości, ani nienawiści, ani szczęścia, ani krzywdy, ani rewolucji. Będzie krążył dokoła nich, ale za to wielokrotnie. Sentymentalizm nie dopuszcza do ostateczności, różnymi sposobami raz nie powie wszystkiego, co trzeba (Cathy z *Na wschód od Edenu)*, kiedy indziej przegada (Casy z *Gron gniewu)*. Groźniejsze jest przegadanie. Sentymentalizm boi się interpretacji. Tego mianowicie, że intencje nie zostaną zrozumiane, jak trzeba, żeby były zrozumiane. Kładzie więc wszystkie kropki i przecinki w nadmiarze. Powstaje ogromna, przytłaczająca deklamacja-deklaracja, jest ona nie do odparcia, wszystkie argumenty i kontrargumenty zostały w niej zastosowane. Ma zawsze rację, a przecież nie powinna mieć zawsze racji.

Sentymentalizm ogranicza więc pisarza w sposób bezwzględny. Pomniejsza wartość jego syntez, jego prawd i odkryć. I na to już nie ma rady. Sentymentalista nie może być nowatorem, nie może być filozofem, nie może być ani Stendhalem, ani Dostojewskim. Ale jeszcze jedno pytanie jest do postawienia: czy w granicach sentymentalizmu możliwa jest wielkość, czy jest do pomyślenia wielki pisarz sentymentalny? Jest sprzeczność, czy nie ma sprzeczności w takim pojęciu: wielki pisarz sentymentalny? I Steinbeck swoim dziełem odpowiada na to pytanie.

Sentymentalizm odcina pewne źródła, ale inne daje w nadmiarze. Równoważy się więc. Szczęście i nieszczęście sentymentalne są dostatecznie pojemne, by poprzez nie ukazać świat. Steinbeck poniósł klęskę, kiedy chciał ukazać idealną miłość Adama Traska, idealne przekleństwo Cathy, idealną mądrość Samuela Hamiltona czy Chińczyka Lee, idealny humanizm Casy'ego. Tutaj go zawiódł sentymentalizm. Niestety tak. Sentymentalizm zawiedzie go także pochopnością mitologiczną. *Na wschód od Edenu* dlatego przede wszystkim jest nieudaną książką, że autor chciał zmieścić w niej za wiele uogólnień. Charles i Adam, Caleb i Aron — dwie pary Kaina i Abla to za dużo na jedną powieść. Ale Steinbeck nie zawsze sięga sentymentalnych szczytów, które nie są do zniesienia. Zwycięża jako pisarz wtedy, kiedy nie jest zakochany w swoich postaciach bez pamięci i nie musi stawać zawsze po ich stronie. Wtedy, kiedy patrzy na świat. W opowiadaniach *Wielkiej doliny* tak właśnie patrzeć potrafi. Właśnie autor *Wielkiej doliny (Kasztanka, Ucieczki* np.) jest na pewno wielkim pisarzem. Wielkim pisarzem sentymentalnym.

Tam jest także sentymentalny, ale nie jest sentymentalny tylko. A to jest chyba decydujące. Nie można, a pisarzowi nie wolno kochać się bez pamięci we własnym sercu.

Zbigniew Bieńkowski

GRYPA

Gdy czytelnicy *Twórczości* będą czytali te słowa, fala grypy przeminie. Dzisiaj, kiedy je piszę, nasilenie tej choroby zarysowuje się już w Warszawie. Grypa opanowała Gdańsk, całe Wybrzeże, w Łodzi zamknięto z powodu grypy 130 szkół.

I tak jest co roku: zaczyna się gdzieś w Anglii, potem schodzi na kontynent, opanowuje Niemcy, Danię, zbliża się do nas. W aptekach kolejki, ludzie kaszlą w teatrach, koncertów nie podobna nadawać przez radio „na żywca" — taki hałas na sali. Potem fala zaczyna słabnąć, przechodzi. Tony antygrypiny, aspiryny, cytryn, witaminy C — zostaja spożyte, paru ludzi przeniesie się na wieczne mieszkanie do parku sztywnych — i po roku zaczyna się ta sama zabawa.

Zabawa trwalsza i stalsza niż wszystkie diabola, jo-jo i hula-hoop. Zabawa trwalsza niż igry z Sarterem, Dürrenmattem i Sławomirem Mrożkiem.

Tutaj tymczasem dzieją się niesamowite historie. Przerażające zdobycze cybernetyki, wysyłanie sputników, pomiar temperatury we wnętrzu nowej planety, krążącej od niedawna wokół słońca. Zmieniają się zagadnienia, skoki nauki i techniki stają się z każdym dniem coraz potężniejsze, „chiński skok" zapowiada niebywałe przemiany w ekonomice światowej. A grypa przychodzi i odchodzi jak maska czerwonej śmierci, jak czarna choroba, jak dżuma, jak „powietrze".

Oczywiście przeżywamy koniec jednej epoki i początek nowej. „Sprawy dla ludzkości za lat dziesięć najprostsze — pisze gdzieś Putrament — protony i antyprotony, zagadki jonosfery, astrofizyka i astrobotanika, dziwaczne przypadki promieniowania kosmicznego będą wypychały z gazetowych szpalt najważniejsze dziś dla nas przedmioty sporów i uniesień." Wychodzimy z trudem i męką poza granice naszego świata.

Lecz ci wszyscy, którzy wieszczą początek nowej ery i zapowiadają, że „wszystko się zmieni", zapominają o jednym: że nie możemy wyjść poza granice naszego ciała. Że człowiek zawsze, nawet na księżycu, nawet na Marsie, będzie się musiał urodzić, żyć i umrzeć.

Żyć — to znaczy czuć, myśleć, rozumować; kochać, lękać się, nienawidzić; ujmować świat w kategorie swojego mózgu. Bo przecież i mózg elektronowy jest tylko rozszerzonym podobieństwem naszego mózgu. Ujmuje świat w kategoriach naszych rozumowań.

Umrzeć. To przynajmniej zjawisko pozostanie niezmienne i równie niepojęte dla nas dzisiaj — niepojęte to znaczy niewyobrażalne — jak w milionowym roku ery Marsa. Śmierć szuka sobie drogi do naszego serca tysiącznymi sposobami. I drogi te pozostają niezmienne, zawsze niezmienne. Jedne choroby zanikają, inne powstają. I ludzie, którzy wymyślili mózg elektronowy, którzy mówią o zdalnie kierowanej budowie stacji doświadczalnej na księżycu — nie potrafią wyleczyć kataru, zapobiec łysinie. Nie potrafią zwalczyć powolnego zanikania organizmu, zwalczyć śmierci.

Kochać. Czy ludzie przestaną kochać? Czy nie będzie takich dramatów na księżycu, o jakich pisze Jerzy Żu-

ławski? Czy ta wielka dźwignia ludzkich czynów przestanie działać w przestrzeni międzyplanetarnej? Wprawdzie profesor Jan Kott twierdzi, że współczesność młodej dziewczyny polega na tym, iż sypia ze swoim kochankiem, ale mnie się zdaje, że miłość nie jest objawem wieku kosmicznego. „Nie my to ustanowili, nie my zmieniać będziemy" — jak powiedział ów gazda księdzu Stolarczykowi, który go przyłapał w rowie na amorach. Dante inaczej powiedział w zakończeniu swego poematu. Czyż „altre stelle" każą nam zapomnieć o tym uczuciu?

Wiara w zmienność warunków bytu człowieka na ziemi i w przestrzeni jest wiarą słuszną. Jest ona wiarą w postęp. Ale trzeba się liczyć z tym, że w naturze ludzkiej są pierwiastki niezmienne — z którymi żadna cybernetyka nie da sobie rady.

Skoro nie może sobie dać rady nawet z grypą...

Jarosław Iwaszkiewicz

PRZEGLĄD PRASY

Najważniejszymi wydarzeniami dla polskiej kultury są w ostatnim czasie sukcesy polskiego filmu oraz osiągnięcia plastyków i architektów. Sprawą filmu zajął się w *Polityce* Zygmunt Kałużyński. Zestawia powściągliwość, z jaką polskie filmy przyjęła opinia krajowa, z entuzjazmem, który spotkał je za granicą. Przyczyny tej paradoksalnej sytuacji (w której nie pierwszy raz znalazła się polska twórczość artystyczna) widzi Kałużyński we wtórności polskiego filmu w stosunku do polskiej literatury. Film — twierdzi autor interesującego szkicu — eksploatuje literaturę, która w kraju jest już znana, za granicą nie, film — dalej — eksploatuje sprawy, które za pośrednictwem literatury zostały już w kraju przeżyte; zasymilowane w świadomości polskiego odbiorcy — dla zagranicy wciąż są rewelacją. A więc przede wszystkim wojna, okupacja, powstanie warszawskie. Kałużyński zwraca uwagę, że dla tematyki tej istnieją w kulturze zachodnio-europejskiej szczególnie sprzyjające warunki. W ostatnim czasie da się zaobserwować nawrót do tematyki wojennej w ujęciu pacyfistycznym. Ujęcia te są częstokroć płaskie, banalne. Nie zawsze — Kałużyński nie wspomina o *Moście na rzece Kwai*, który wydaje mi się filmem bardzo głębokim (znam jego treść, niestety nie widziałem go). Otóż polskie ujęcie tematu wojennego jest dla pacyfistycznego banału zachodnio-europejskiego czy amerykańskiego wielkim odświeżeniem. Słusznie zauważa Kałużyński, że opinia zachodnia bynajmniej nie chwyta tego, co się nam w tych filmach wydaje najważniejsze: nie chwyta ani tragicznego heroizmu, ani filozofii ofiary i wierności. Chwyta naszą własną dyskusję z „somosierszczyzną" jako swoistą odmianę pacyfizmu czy nawet nihilizmu.

Zdaje się, że Kałużyński ma rację. Bardzo to groteskowa sytuacja: Polacy nauczycielami pacyfizmu, rozsądku etc. Muszę powiedzieć, że to właśnie strojenie się w pacyfistyczne piórka bardzo mi się nie podoba w filmie polskim. Jest w tym coś nieszczerego, coś „nieautentycznego": ustawiczne oskarżanie się o bohaterszczyznę jest tylko formą podziwiania tejże bohaterszczyzny. Czy to nie kokieteria na wielką, narodową skalę? Chwyt, który dobrze znają prymitywne kobiety: prawda, jaka jestem brzydka i głupia? Muszę przyznać, że zamiast zalotnego oskarżania się o nadmiar bohaterstwa wolałbym prostą, pozbawioną blagi i patosu opowieść o tym bohaterstwie. Zanim się zrobi *Pigułki dla Aurelii*, trzeba zrobić polską *Bitwę o szyny*. Najpierw trzeba udowodnić, że się istotnie jest bohaterem, a potem dopiero zapytać świat, czy to ma sens.

Szkoda, że Kałużyński mówiąc o „polskiej szkole filmowej" nie zajął się bliższą analizą tego zjawiska. Nie chcę powtarzać tego, co zostało powiedziane w dyskusji o polskich filmach w *Dialogu* (Nr 1) — zwłaszcza że brałem w niej udział. Nie chcę także przyłączać się do krytyków, mających naj-

więcej złego do powiedzenia o tych polskich osiągnięciach, które zyskały sobie powodzenie poza krajem. Obawiam się jednak, że ta polska szkoła i w ogóle polska rewelacja filmowa jest sezonową koniunkturą, nadmiernie u nas rozdymaną na tej samej zalotnej zasadzie — „tak mnie chwalą, sama nie wiem za co". Mnie osobiście drażni w polskich filmach jakaś *elephantiasis* metafory, nieumiejętność ograniczania się do ściśle określonego zakresu treściowego, i to, co w rozmowie w *Dialogu* nazwałem „dziecięcą chorobą zasadniczości i pompy". Polska sztuka filmowa przypomina mi malarstwo meksykańskie, którego nie cierpię: wrzeszczy zamiast mówić, narzuca się ze znaczeniami zamiast je wypracować, nachalna, łapczywa, niepowściągliwa. Uważam zresztą, że to nie filmowcy są temu winni. Mamy wspaniałych reżyserów i operatorów. W Andrzeju Wajdzie jest kawał wielkiego artysty. Jeżeli film polski nie jest znakomity, zawdzięczamy to literaturze. Film polski nie ma scenariuszy. Znakomici reżyserzy otrzymują mierne teksty. Paleni ambicją wyskoczenia na rynek europejski, naciągają teksty ponad miarę — chcą wycisnąć z nich maksimum treści. Przefajnowują — ich filmy są gęste, gorzkie i niedobre jak zagotowana esencja herbaciana.

Druga ważna sprawa — to architektura. Wszystkie pisma zamieściły zdjęcia makiet przedstawiających projekty na tzw. „wschodnią ścianę" placu Defilad. Prawie cała prasa lansuje projekt profesora Leykama — najbardziej ekstremistyczny ze wszystkich, jakie zostały przedstawione. Ostatnio odbyła się w *Przeglądzie Kulturalnym* dyskusja, której przebieg jest bardzo interesujący, ale rezultat przerażający. Kierunek dyskusji (tej i wszystkich, które się odbyły) można streścić w jednym zdaniu: zbudować Warszawę na miarę stu lat przyszłości czy na miarę naszego dnia powszedniego. W dyskusji zarysował się wyraźny podział na środowiska artystyczne, które chcą za wszelką cenę sprostać wielkiemu zadaniu, jakie na naszym pokoleniu ciąży, i stworzyć rzeczywiście coś pięknego, coś, co poczytają nam za chwałę pokolenia przyszłe. Czynniki społeczno-ekonomiczne, licząc się z aktualnymi potrzebami ludzkimi oraz aktualnymi środkami, jakie są nam dostępne, chcą utrzymać przedsięwzięcia architektoniczne i urbanistyczne w skali skromniejszej. Przerażające w tej dyskusji jest to, że toczy się ona w piętnaście lat po wyzwoleniu Warszawy. Oczywiście, o ile znamy historię architektury w ostatnich dziesięciu latach, powinniśmy Bogu składać dzięki, że ta dyskusja toczy się dopiero dziś i że do realizacji planów przystąpi się dopiero za kilka lat. *Stolica* zamieściła kiedyś wszystkie projekty zabudowy początkowo Marszałkowskiej, a potem „wschodniej ściany", które stworzono w naszych pracowniach od roku 1948. Boże drogi! Wierzyć się nie chce, jakie paskudztwa zdołano wtedy wymyślić.

Ale to nie jest jedyna rzecz, która mnie w tym wszystkim niepokoi. Rzecz druga — to akademicki charakter dyskusji. Sprawa jest — zdaje się — zdecydowana. Mówi o tym przynajmniej kamienny spokój, z jakim uczestniczą w tej całej burzy przedstawiciele władz miejskich oraz „inwestorzy". Chcą skromnego, użytkowego osiedla i już. Pójdę jeszcze dalej w moich obawach: że w końcu zbuduje się byle co. W głosach niektórych architektów daje się łatwo wyczytać obawę o taki właśnie los centrum stolicy.

Warto na marginesie tej sprawy zanotować także ciekawy głos Jana Klewina w *Nowej Kulturze*. Z artykułu tego można przede wszystkim dowiedzieć się o różnych cudeńkach, które działy się w pracowniach architektonicznych. Po lekturze tego artykułu zaczynam rozumieć, jak może człowiek po szkole średniej zaprojektować takie domy, jak na rogu Świerczewskiego i trasy N—S, albo koszmarny zespół architektoniczny przy ul. Nowotki, będący wulgarną, płaską kopią gmachów Corazziego przy pl. Dzierżyńskiego. Klewin pisze o wyeliminowaniu architekta z budowy, o przejęciu inicjatywy przez inwestora, komisje społeczne etc. Jeszcze ciekawsze są dalsze uwagi autora na temat „przełomu" w architekturze. Przyznając, że wiele pracowni odniosło niewątpliwe sukcesy w zakresie przełamania skostnień, zwraca Klewin uwagę na to, że przełom ten ma charakter laboratoryjny, plastyczny raczej. Nie rozstrzygnięte są, zdaniem Klewina, dwie podstawowe sprawy: sprawa funkcji i sprawa techniki. Projektuje się dla efektu, ponad miarę obyczajową i cywilizacyjną. Projektuje

się bez uwzględnienia dostępnych nam technik budowlanych. Rozstrzygnięcie tych spraw pozwoli nam dopiero na mówienie o rzeczywistym przełomie w architekturze.

Warto wziąć pod uwagę te zagadnienia, gdy się dyskutuje nad budową Manhattanu ze szkła i plastyku pośrodku tego olbrzymiego Grójca, jakim jest dzisiejsza Warszawa.

*

Literatura właściwie zeszła na dalszy plan. W prasie literackiej więcej artykułów o polskiej architekturze i chińskim rolnictwie niż o literaturze. Sporo się ostatnio pisze o jej upowszechnieniu. Dobrze byłoby pomyśleć wpierw o jej stworzeniu. Metody rozpowszechniania Prusa i Orzeszkowej są już chyba dokładnie znane, nie wiem, co tu jeszcze można wymyślić. Rozpowszechnianie nie jest natomiast właściwym punktem wyjścia do dyskusji o literaturze. Jest to kupowanie samochodu od klaksonu, umawianie się o nakład przed napisaniem pierwszego zdania.

Z artykułów literackich warto zwrócić uwagę na szkic Andrzeja Stawara pt. *Na pograniczu realizmu i surrealizmu*. W artykule tym Stawar występuje przeciwko jednolitości w pojmowaniu kultury, w interpretowaniu zjawisk literackich oraz przeciwko jednolitemu pojmowaniu typów społecznych. „Tak w epokach minionych, jak i dziś wszystkie ważniejsze zjawiska kulturalne występują w skrzyżowaniach pierwiastków... W epoce wielkich przewrotów społecznych przemianom zachodzącym wśród milionów ludzi, i wykształconych, i analfabetów, towarzyszy złożone przełamywanie sposobów życia, metod gospodarczych jak i obyczajów dawnej epoki, i to, co najtrudniej przychodzi — tradycyjnego myślenia." Przemianom przodują intelektualiści — stwierdza dalej Stawar — działacze, pewnego typu elita. Wielcy pisarze tylko w części do niej należą, gdyby należeli do niej całkowicie, byliby pisarzami drugorzędnymi, tworzącymi abstrakcje. Wielcy pisarze tkwią właśnie w tych ociężałych masach, ledwo zdążających za rytmem wielkich przemian. Pokazują obiektywne procesy, będąc często subiektywnie przeciwko nim. „Poeci wielkiego znaczenia, wbrew temu, co się często o nich mówi na obchodach, nie zawsze kroczą na czele awangardy postępu społecznego... Korzenie poezji tkwią nie tylko i nie tyle w sferze myśli, ile w sferze obyczaju, w sferze języka — zawartych w nim przeżyć mas, kształtowanych tak przez życie, jak przez rudymenty historii.

Jako forma świadomości społecznej poezja zdaje się stanowić zjawisko omal że bezosobowe w sensie historycznego umotywowania..."

Dalej zajmuje się krytyk zagadnieniem realizmu, który — słusznie uważając go za prawidłowe, zgodne z rudymentami historii, odbicie prawdy swego czasu — pojmujemy zbyt jednolicie — wyłącznie w sferze idei, nie zaś w sferze języka, obyczaju, w sferze osobliwych, półświadomych przekształceń wyobraźni ludzkiej — wyobraźni nie tyle artystycznej, co właśnie masowej, ludowej. Tak np. surrealizm, który zwykliśmy uważać za przeciwieństwo realizmu, jest także swoistą formą utrwalania się przemian w świadomości i obyczaju. Składa się on — według Stawara — z dwóch zjawisk: ze zjawiska parodii, która jest cieniem kultury oficjalnej, reakcją na jej skostnienia zarówno „na szczeblu" wysokiego wyrafinowania (np. teatr Białoszewskiego), jak i „na szczeblu" prymitywnym — np. sztuka „sztubacka" typu *Ubu roi* Alfreda Jarry; drugim zjawiskiem jest eliminacja, skrót myślowy czy pojęciowy, który również pojawia się bądź to w wyrafinowanej formie, bądź to w formie absurdu ludowego, w formie dowcipu ulicznego, który polega na zbiorowej umowie, na zbiorowym wtajemniczeniu.

Uwagi Stawara wydają mi się bardzo cenne, zwłaszcza wobec nowych dążeń do ujednolicenia kategorii literackich. Godzą one jednocześnie w tendencje akademizowania i przeceniania zjawisk czystego nonsensu. Zmierzając do ich „literackiej legalizacji", wykazują zarazem ich „społeczną utylitarność".

Andrzej Kijowski

PO KONKURSIE WYDAWNICTWA ŁÓDZKIEGO

Wszyscy, którzy kiedykolwiek pełnili funkcję konkursowych jurorów lub lektorów, wiedzą dobrze, jak trudno wśród mnóstwa napływającej ze wszech stron tandety trafić na pozycję rzeczywiście wartościową, ile kłopotu sprawia zawsze znalezienie tych paru utworów, którym można będzie — bez specjalnej obrazy boskiej — przyznać nagrody lub choćby wyróżnienia. Dlatego też taką rewelacją stał się rozpisany przez Wydawnictwo Łódzkie konkurs na powieść, który przyniósł kilka tęgich utworów i spowodował zaskakujące przeszeregowanie w aktualnej hierarchii naszego powieściopisarstwa.

Nie o tych jednak osiągnięciach naszej prozy chcę mówić. Każde z nich będzie jeszcze dowoli badane, roztrząsane i oceniane. Może i mnie uda się wtedy dorzucić swoje trzy grosze do owych deliberacyj. Nie będę też kruszył kopii w obronie tych pozycyj, które może w nie mniejszym stopniu niż utwory laureatów konkursu zasługiwały na uznanie jurorów. Cóż, trudno w krytyce literackiej o opinie bezsporne, o sądy nie dające się w żaden sposób zakwestionować. Fizyk, chemik, przyrodnik posługują się w swoich badaniach rozmaitymi bardzo precyzyjnymi aparatami. W krytyce literackiej badacz jest jednocześnie własną aparaturą badawczą. Stąd nieunikniony subiektywizm w opiniowaniu i nieuniknione błędy. Nie wydaje mi się zresztą, aby ostateczny werdykt jury pokrzywdził jaskrawo jakiś utwór naprawdę wybitny, choć oczywiście, gdyby się kto uparł, mógłby zaproponować np. inną hierachizację prac nagrodzonych (poza bezspornym chyba pierwszym miejscem *Życia dużego i małego)* czy domagać się zwiększenia liczby wyróżnień. Na każdą jednak taką propozycję można by odpowiedzieć wcale nie gorzej uargumentowaną kontrpropozycją, więc może lepiej będzie zaniechać tego rodzaju bezwynikowych sporów.

O konkursie łódzkim warto pomówić jako o samoistnym fakcie literackim i kulturalnym. Wszechstronne i wyczerpujące omówienie tego faktu nie leży, niestety, w moich możliwościach. Byłem tylko jednym z lektorów konkursu, jednym z w i e l u lektorów. Przeczytałem więc zaledwie część nadesłanych na konkurs powieści; informacje o pozostałych musiałem czerpać z recenzyj innych lektorów oraz jurorów. Ta okoliczność zmusza mnie do zrezygnowania z wszelkich prób merytorycznego rozbioru całości materiału konkursowego i ograniczenia się do zakresu tych spraw, do omawiania których wystarczą dane zawarte w recenzjach. Nie udało mi się również zgromadzić wszystkich recenzyj konkursowych, wskutek czego mówić będę nie o wszystkich 192 utworach nadesłanych na kunkurs, lecz o 183, gdyż rozporządzam recenzjami z tylu właśnie pozycyj. Dla ogólnego zorientowania czytelników w charakterze i rozwarstwieniu materiału konkursowego sprawa ta nie ma, na szczęście, decydującego znaczenia.

Zacznijmy od klasyfikacji według ocen lektorów, a więc klasyfikacji orientującej nas w kwestii poziomu prac konkursowych. Otóż ze 183 pozycyj do drugiego czytania przeznaczono 47 utworów, zalecono zaś wydawnictwu zapoznanie się jeszcze z 35 innymi (chodziło w tym wypadku o powieści nie nadające się w obecnej formie do druku, wymagające bardzo dużego wkładu pracy i autora, i ewentualnego redaktora książki, ale będące świadectwem jeśli nie talentu, to w każdym razie godnych uwagi uzdolnień pisarskich). Słowem: 82 utwory uznano za pozycje warte dalszego czytania bądź to w ramach konkursu, bądź poza konkursem. Ilość wcale poważna, zwłaszcza że spośród pozostałych prac zaledwie 30 odrzucili lektorzy jako zdecydowaną grafomanię. W przeliczeniu procentowym daje to: 45 procent utworów będących — co najmniej — interesującymi zapowiedziami, 16 procent niewątpliwej grafomanii oraz 39 procent rzeczy słabych, nieudanych, ale w każdym razie nie przynoszących kompromitacji swoim autorom.

47 zaś to mniej więcej 25 procent ogółu prac branych przez nas pod uwagę w niniejszych rozważaniach. Wynik — jak na plon konkursu otwartego — wręcz znakomity. Zwłaszcza gdy zestawi się go z innym obliczeniem, dzielącym prace konkursowe na „lite-

rackie" i „amatorskie". Ujmuję te określenia w cudzysłów, gdyż mając do czynienia z utworami oznaczonymi jedynie godłem nie można przecież z całą pewnością orzekać, która z tych prac wyszła spod pióra pisarza-profesjonalisty, a która znów jest utworem amatora, „niedzielnego literata". Dodajmy jeszcze, że — jak na to wskazywała tematyka i problematyka wielu utworów — dość liczny udział w konkursie wzięli dziennikarze i nauczyciele, a więc ludzie niejednokrotnie równie dobrze władający piórem, jak zaopatrzeni w legitymacje i odnotowani w *Roczniku Literackim* członkowie ZLP. Nie chodziło więc o odgadywanie „na nosa", czy ten lub inny utwór napisał literat X albo Y, ale o stwierdzenie, czy opanowanie języka, stylu, umiejętność konstruowania fabuły, rysowania postaci, stawiania zagadnień stoją na takim co najmniej poziomie, jaki wystarczyłby komisji kwalifikacyjnej ZLP do zaliczenia autora danej książki w poczet członków Związku. Utworów takich naliczyłem 55. Ponieważ 5 spośród nich nie mogło z różnych powodów brać udziału w dalszych eliminacjach, wynika z tego, że wśród 82 prac przekraczających według opinii lektorów próg literatury traktowanej już całkiem serio, bez taryfy ulgowej — znalazły się 32 utwory nacechowane niewątpliwym piętnem amatorszczyzny.

Oczywiście, nie jest bynajmniej wykluczone, że wśród owych 32 wytypowanych przeze mnie „amatorów" mogłoby się znaleźć paru lub nawet kilku dawno już działających literacko i dobrze znanych krytyce pisarzy *minorum gentium*. Jeżeli jednak zarezerwujemy dla nich (z nadmierną chyba przezornością) aż jedną trzecią miejsc w tym literackim Podparnasiu, to i tak będziemy w prawie twierdzić z bardzo dużym prawdopodobieństwem, że konkurs łódzki umożliwił co najmniej dwudziestu pisarzom-amatorom wejście do literatury.

Jest to wynik godny zanotowania i pamięci. Sądzę zaś, że należy widzieć go w związku z zestawieniem liczbowym określającym chronologię czasu akcji utworów konkursowych. Otóż spośród 183 omawianych przez nas powieści akcja 93 toczy się współcześnie, 35 — w okresie międzywojennym, 21 — podczas drugiej wojny światowej. W 11 wypadkach mamy do czynienia z szeroko zakrojonymi kronikami powieściowymi, których akcja nie wykracza jednak poza granice naszego stulecia. Jedynie 16 utworów przenosi nas w czasy sprzed roku 1900, akcja zaś 7 powieści fantastycznych toczy się poza strefą wymiernego historycznie czasu.

Odczytując te cyfry pamiętajmy, że 128 spośród 183 uczestników konkursu to według zastosowanej przeze mnie klasyfikacji „amatorzy", bądź amatorzy we właściwym tego słowa znaczeniu, bądź też literaci według legitymacji, ale amatorzy jeśli chodzi o sprawność ich pióra. Amatorzy bywają zaś przeważnie autentystami z musu: eksploatują własne życie, znane sobie tarapaty i przygody swoich krewnych i znajowych, unicestwiają piórem swoich wrogów, biorą imaginacyjne odwety na szczęśliwszych w rzeczywistości współzawodnikach. Słowem: amatorszczyzna bywa z konieczności więziona w granicach czasokresu objętego pamięcią jednostki i poza jego granice wykracza zazwyczaj tylko wtedy, kiedy powtarza relacje pochodzące z ust pokolenia ojców lub dziadów. Jej wyprawy w historię, w fantastykę, w jakąkolwiek dziedzinę rzeczywistości nie poznaną w osobistym doświadczeniu kończą się niemal z reguły katastrofą, zabrnięciem w banialukę i grafomanię. Pisarz-artysta wybiera tematykę współczesną jako jedną z wielu nastręczających się możliwości, pisarz-amator jest na nią skazany.

W obrębie jednak tej współczesności jest z kolei skazany na pozostawanie w nieprzekraczalnym kręgu, zakreślonym przez jego osobiste doświadczenie. Trudno więc spodziewać się po nim syntezy epoki, swobodnego poruszania się wśród jej zagadnień. Dla niego istnieją przede wszystkim fakty i główny cel jego pisarstwa to relacjonowanie faktów. Jest on jak nurek wynoszący z głębi morza muszle perłopławów. Nurek trafia czasem na perły, pisarz-amator — na fakty odsłaniające bardzo bogate i zróżnicowane sploty typowych dla danego momentu dziejowego i danego środowiska zagadnień. Może jednak także trafiać — jak nurek na puste muszle — na fakty pod tym względem jałowe i pisząc o współczesności — pozostawać przecież na jej marginesie.

Rasowa amatorszczyzna ma jednak przecież to do siebie, że czerpie prosto

z życia. I dlatego nawet gdy zabrnie w sprawy z marginesu dzisiejszego dnia — to i tak wzbogaci naszą wiedzę o współczesności choćby jakimś drobnym przyczynkiem socjograficznym. Zdarzają się jednak także utwory, w których jedynie wzmianki o MO, Radach Narodowych, Wrocławiu czy Szczecinie pozwalają zorientować się, że czytamy powieść współczesną. Tak właśnie piszą zwykle grafomani, którzy nie chcą poprzestać na pożytecznym zbieractwie faktów, jakim zadowala się zwykle amator, lecz próbują wyższych lotów, silą się na dzieła i arcydzieła. Ale nie tylko oni! Bynajmniej! I lektura prac literackich na całkiem niezłym poziomie prowadzi nas często w świat z mgły i urojenia.

Na 93 powieści współczesne tylko w 48 zagadnienia życia w kraju budującym socjalizm grają poważniejszą, choć przeważnie nie centralną rolę. W wielu zresztą wypadkach poważniejszą tylko ilościowo. Traktowanie ich bowiem nie zawsze sprawia wrażenie podjętego serio obrachunku ze współczesnością. Trafiamy w tej grupie utworów od czasu do czasu to na jałowy deklaratywizm, przywodzący na pamięć smutne tradycje śp. „produkcyjniaków", to znów na równie jałowy aprioryczny negatywizm, czerpiący swoje racje i uzasadnienia z natchnień po łebkach poznanej i niedokładnie przetrawionej zachodniej „czarnej literatury". Realistyczny stosunek do polskiego dzisiaj, znalezienie właściwej proporcji między zasadniczą afirmacją zachodzących w naszym kraju przeobrażeń społeczno-ustrojowych a krytycyzmem wobec różnych konkretnych zjawisk bieżącego życia, okazuje się rzeczą bardzo trudną. I nie łatwo znaleźć wśród uczestników konkursu pisarzy o poważniejszym talencie kwapiących się do odgrywania roli „inżynierów dusz". W kilkunastu zaledwie utworach zagadnienia społeczno-polityczne naszej współczesności grają rolę centralną, a z tych kilkunastu (dokładnie: piętnastu) tylko jeden *(Ukochanie)* znalazł się w finale konkursu.

Niemniej współczesność jest w tych utworach obecna. I to nie tylko w powieściach społecznych, środowiskowych, obyczajowych. Daje ona znać o sobie również w powieściach psychologicznych, fantastycznych oraz utworach typu czy to przypowieści filozoficznej, czy też symbolicznego poematu prozą. Rzecz w tym, że sporo autorów zabiera się do naszej epoki nie od strony kierujących życiem współczesnym uogólnień filozoficznych i postulatów moralno-społecznych, ale od strony człowieka wplątanego w mechanizm dziejącej się aktualnie historii, przez tę historię uwarunkowanego i określonego.

Bo zważmy tylko: powieść historyczna reprezentowana jest (łącznie z powieściowymi biografiami Grottgera, Conrada i Deotymy) przez 16 zaledwie pozycyj, z których żadna nie znalazła się w finale konkursu. Jeszcze mniejszą rolę odgrywa kultywowana głównie przez grafomanów i niezbyt sprawnie władających piórem amatorów literatura lżejszego kalibru, zarówno jeśli chodzi o „kryminały" i powieści awanturnicze, jak też o różnego typu miłosne idylle lub melodramaty. Na marginesie pozostały również: powieść fantastyczna, satyryczna i dla młodzieży, reprezentowane niewielu pozycjami (łącznie 16), z których parę zaledwie (dokładnie: 6) znalazło się wśród przeznaczonych do drugiego czytania lub zaleconych do rozpatrzenia poza konkursem, a żadna nie kandydowała nawet do nagrody. Lepiej przedstawia się sprawa z powieścią środowiskową, reprezentowaną dość licznie (36 tytułów) i mogącą poszczycić się 12 pozycjami, które przeszły przez sito pierwszej selekcji. Powieści te przynoszą dużo ciekawego materiału z życia środowiska chłopskiego i robotniczego. Autorami są jednak przeważnie ludzie starsi, wracający myślą w czasy swego dzieciństwa i młodości. Akcja tych utworów toczy się często w okresie dwudziestolecia a nawet w czasach poprzedzających wybuch pierwszej wojny światowej. Utwory te cenne są przede wszystkim jako zbiory materiałów historycznych, socjologicznych, obyczajowych.

Najwięcej godnych uwagi pozycyj przynosi powieść psychologiczna (22 przeszły zwycięsko pierwszą eliminację, odpadło w niej 9). Świadczy to, że zagadnienia psychologiczne nie tylko mobilizują dużo dobrych piór, ale stają się dla nich materiałem bardzo podatnym, dającym duże pole do popisu i stwarzającym poważne możliwości sukcesu. Suche zestawienie liczbowe narzuca nieodparcie wniosek, że nie

co innego, lecz właśnie konkretny człowiek, jego losy i jego życie wewnętrzne są nie tylko przedmiotem szczególnego zainteresowania pisarzy, ale i najwdzięczniejszym dla nich tematem. Przynajmniej dla pisarzy profesjonalistów, a więc ludzi, którzy dobrze znają i swoje rzemiosło, i swoje twórcze możliwości, bo w dziedzinie powieści psychologicznej górują oni nad „amatorami" nie tylko jakością osiągnięć, ale nawet ilością reprezentantów.

Domeną literatów jest również dziedzina poetyckiego mitu i filozoficznej przypowieści, jest uogólnienie wyrażone wielką metaforą, tak jak w symbolicznej opowieści o trzeciej wojnie światowej *(Śmierć jest światłem)* lub w wielkim monologu wewnętrznym obłąkańca, dla którego wspomnienia z września 1939 roku stają się materiałem do generalnego rozrachunku ze światem *(Odejście)*. Czyżby więc najsilniejszą tendencją naszej literatury miał być psychologizm zmierzający ku filozofującemu i metafizykującemu neosymbolizmowi?

Materiał konkursowy nie dostarcza wystarczających przesłanek do snucia tego rodzaju wniosków. Analiza jego wskazuje po prostu na fakt dużego zainteresowania psychologią i na znaczną sprawność pisarzy w radzeniu sobie z tego rodzaju zagadnieniami. Co do operującego wielką metaforą neosymbolizmu, to również nie należy przesadzać. Utworów, które dałyby się podciągnąć pod kategorię paraboli filozoficznej czy mitu poetyckiego o filozoficznym podtekście, naliczyłem zaledwie dziewięć. Odpadł z nich w pierwszym czytaniu jeden, co świadczy, że ten rodzaj literatury uprawiają wyłącznie pisarze przynajmniej dość dobrze panujący nad warsztatem, ale nie świadczy bynajmniej ani o szczególnym rozpowszechnieniu się tego typu prozy, ani też o jej popularności wśród czytelników. Przeciwnie, brak amatorów wśród pisarzy uprawiających tę odmianę prozy zdaje się wskazywać raczej na kameralny charakter zjawiska, na zamknięcie go w dość ciasnym kręgu ludzi pióra i wyrafinowanych smakoszów.

Wróćmy jednak jeszcze na chwilę do powieści psychologicznej. Otóż amatorstwo literackie zamanifestowało się na jej terenie w sferze raczej pogranicznej: w powieści rozwojowej, ukazującej biografię bohatera w ścisłym powiązaniu ze społecznym podłożem jego egzystencji. Ten amatorski psychologizm nie zamanifestował się żadnym dużej miary osiągnięciem artystycznym, ale imponuje bogactwem materiału psychologicznego, jakim naładowane są takie np. pozycje, jak *Młodość po grudzie* (godło „Maria Dunin"), *Trudna młodość* (godło „Szeliga"), *Dzieciństwo* (godło „Szary człowiek").

Ten drugi nurt (nazwijmy go „amatorskim") powieściopisarskiego psychologizmu czerpie bezpośrednio z życia i łączy zainteresowania psychologiczne z zainteresowaniami dla kwestii moralnych i problematyki społecznej. W tej postaci, w jakiej pojawia się on w pracach konkursowych, może być uważany za zjawisko z pogranicza literatury obyczajowej, choć np. bardzo cenna jako obraz życia i konfliktów współczesnej młodzieży powieść *Trudna młodość* stawia w sposób bardzo istotny i celny wiele zagadnień społecznych a nawet politycznych. Na ogół jednak ta odmiana powieści psychologicznej, która nie oscyluje ku neosymbolistycznej paraboli filozoficznej, zbliża się do sfery zagadnień obyczajowych i wykazuje tendencje do szczególnego eksponowania zagadnień i konfliktów moralnych, o czym świadczy np. *Klatka* (godło „Dzień"), powieść nieudana, ale niemniej bardzo ciekawie stawiająca kwestie wierności małżeńskiej i moralności *in eroticis*, a także poświęcone zagadnieniu wzoru osobowego i sprawom moralnego oddziaływania jednostki na środowisko *Kroki w samotności* i relacjonujące wiele godnych uwagi zagadnień obyczajowych współczesności *Oblicze idioty*.

Ten nurt, artystycznie daleko uboższy od nurtu „czystego psychologizmu", rozporządza jednak dużym kapitałem życiowych doświadczeń i na gorąco robionych obserwacyj. Reprezentujący go autorzy przeważnie nie potrafią wznieść się ponad poziom literackiej mierności, ale przynoszą nam autentyk, gotówkę faktów.

I w tym właśnie leży ich siła. Tymczasem pisarze-profesjonaliści, bijący na głowę talentem owych swoich ubogich krewnych, podsuwają nam niejednokrotnie materiał brany z drugiej czy trzeciej ręki. Sprawne pióro, dobry

warsztat, ładna, czysta robota — ale cóż nam z tego, skoro ostatecznie dostajemy w ręce ersatz-Faulknera, pseudo-Hemingwaya, mikro-Kafkę? Z tym poczuciem zdarzyło mi się odkładać pozycje, które zresztą ze względu na ich poziom literacki musiałem kwalifikować do dalszych eliminacyj. I to był chyba najbardziej gorzki plon tak bogatego i udanego konkursu — owa świadomość, że ci, którzy mogliby dużo powiedzieć, nie potrafią dobrze mówić, a ci, którzy posiedli tę umiejętność, tak mało mają do powiedzenia, że o ileż ciekawsza jest epoka, w której żyć nam wypadło, od zrodzonej przez tę epokę literatury!

Nie popadajmy jednak zbyt łatwo ani w panikę, ani też w apostolsko-misjonarskie kaznodziejstwo *à la* Skarga. Z istnienia takiej właśnie, a nie innej sytuacji w naszej literaturze dawno zdawano sobie sprawę. Konkurs łódzki nie przyniósł w tej mierze żadnych niespodzianek, tylko silniej uwypuklił faktyczny stan rzeczy. Podkreślam tę okoliczność, aby nie posądzono mnie o podżeganie naszej krytyki do jakiegoś generalnego ataku na artystostwo, na tzw. estetyzm, na tzw. elitarność, czego ostateczną konsekwencją może być zgoła atak na oryginalność, pomysłowość, fantazję, kunszt pisarski.

Rzeczą w tej chwili najważniejszą wydaje mi się raczej udzielanie pomocy literaturze „amatorów", literaturze wyrastającej bezpośrednio z życia i usiłującej radzić sobie jakoś z tym życiem: organizować jego rozumienie, odbudowywać zachwiany ład moralny, organizować nowe formy ludzkiego współistnienia. I dodam jeszcze, że myślę w tym wypadku nie tylko o pisaniu na te tematy. Nie wiem, czy nie byłoby rzeczą ze wszech miar cenną i jak najbardziej społecznie pożyteczną, gdyby ktoś z pisarzy niezadowolonych z obecnego stanu rzeczy w naszej literaturze zechciał zaproponować współpracę autorom takich książek, jak wspomniane poprzednio powieści: *Młodość po grudzie* czy *Trudna młodość*, jak *Chłopcy z miasta Łodzi* (historia działającej podczas okupacji na łódzkim terenie organizacji młodzieżowej „Promieniści"), jak nieudana epopeja dwu chłopskich rodzin — *Życie z uśmiechem piękna*. Gromienie grzeszników to zajęcie bardzo pożyteczne, bo i umacnia nasze dobre mniemanie o sobie („Dziękuję Ci, Panie, żem nie jest jako ów celnik"), i zapewnia mir u współczesnych, a czasem nawet również u potomnych. Więcej pożytku przynosi jednak robienie rzeczy dobrych niż potępianie złych. I może dlatego warto byłoby pomyśleć o wskrzeszeniu instytucji spółek literackich, tworzonych nie dla kawału, nie dla interesu, ale dla dobra sprawy o ogólnospołecznym znaczeniu.

Zważmy, że konkurs łódzki nie tylko przyniósł pewną ilość godnych czytania tekstów literackich. Jest on również konkretnym wyrazem rzeczywiście istniejącego zamówienia społecznego pod adresem naszej literatury. Powieści pisane bardzo nieudolnym nieraz piórem, ale podejmujące ważką i dla wielu mieszkańców tego kraju nader interesującą problematykę, to nie tylko mniej lub więcej udane etiudy literackie, ale również przedłożone naszym pisarzom dezyderaty i propozycje czytelników. Nie mogąc doczekać się książek, na których im zależy, ludzie sami wzięli się do pióra, aby uporać się z gnębiącymi ich kwestiami, zorganizować i podsumować swoją wiedzę o sobie, o swoim otoczeniu, o moralnym ładzie życia społecznego.

Konfrontacja nurtu „amatorskiego" i profesjonalnie literackiego prozy konkursowej każe widzieć właśnie w traktowaniu jak najbardziej serio problematyki moralnej rys wyróżniający pierwszy z nich. Problematyka moralna zaś to wyjście poza krąg spraw ściśle osobistych, to kwestia rodzaju i jakości najbardziej zasadniczych, elementarnych w rozumieniu społecznym, a nie biologicznym) stosunków jednostki z innymi ludźmi. W zainteresowaniu tą problematyką wyraża się pragnienie uładzenia stosunków międzyludzkich. I dlatego nie od wielkich uogólnień i na kosmiczną skalę zakrojonych koncepcyj filozoficznych, ale właśnie od zagadnień moralności praktycznej należy zaczynać dzisiaj „dogadywanie się" literatury z czytelnikiem i jej wewnętrzną przebudowę, jej samoistną i samodzielną regenerację. To wskazanie odczytujemy między wierszami powieści z łódzkiego konkursu.

Stefan Lichański

Niechęć humanistów, a przynajmniej częściowa niechęć humanistów do cybernetyki, wynika z obawy, aby rozwój maszyny, wspaniały, nieprawdopodobny rozwój automatyzmu nie przebraził się w rywalizację maszyny z człowiekiem, maszyny z tym, co nazywamy duchem ludzkim. Obawy te są oczywiście uzasadnione, jak najbardziej uzasadnione w czasach, w których postęp cywilizacyjny eliminuje wartości nie współdziałające z nim bezpośrednio, kiedy maszyna święci tryumfy nie tylko w fizyce, ale także w psychologii, ale także w metafizyce. Otóż nie, to ostatnie jest tylko pozornie możliwe. „Nie ma nowej techniki bez nowej metafizyki" — to zdanie Sartre'a odnosi się do innej dziedziny, do dziedziny, do której cybernetyka nigdy nie dotrze. (W tym zdaniu odbił się natomiast techniczny duch czasu.) Jeden z teoretyków i popularyzatorów cybernetyki, autor książki *(Sztuczne myślenie, wstęp do cybernetyki,* Państwowe Wydawnictwa Techniczne, Warszawa 1958), z której pełnymi garściami będę w tym artykule czerpał dane i mądrości, Pierre de Latil, stwierdza: „Nie pojmujemy, aby maszyna mogła kiedykolwiek mieć świadomość, że jest maszyną. To zagadnienie wydaje się wynikać całkowicie logice mechanistycznej — logice działań; pozostaje tylko w zakresie metafizyki, pomimo że metafizyka jest spychana do swoich ostatnich szańców przez zdobycze logiki, jednak zagadnienie świadomości prawdopodobnie zawsze pozostanie zagadnieniem metafizycznym" (str. 425). Sztuce nie grozi więc rywalizacja maszyny. Nie tylko sztuce. Nie grozi także życiu intelektualnemu w szerokim, jedynie sensownym pojmowaniu. (Maszyny) „będą jedynie zdolne do przejęcia pewnych funkcji naszego myślenia i będą mogły je wykonywać gorzej lub lepiej niż nasz mózg. Odtworzenie złożoności mózgu za pomocą zespołu takich maszyn, a tym bardziej wyposażenie maszyn w zdolność myślenia — dwoistą właściwość człowieka — będzie zawsze niemożliwe". Pierre de Latil pisząc o *machina liberata,* idealnym przyszłym modelu cybernetyki, obdarzonym pamięcią, rozumowaniem i instynktem, a więc obdarzonym także rewolucyjnym „zmysłem czasu", widzi granice, i to nawet granice spostrzeżeń, które już nowoczesną psychologię *(Gestalt-Theorie)* uniezależniają: „Przy obecnym stanie techniki maszyna nie jest zupełnie zdolna do integracji pojęć o kształtach" (str. 421). Jest to więc także niemożliwością wyobrażeń. Maszyna nie tylko że nie będzie pisała tragedii, ale nie będzie w stanie czynić wielu innych rzeczy. To dla samouspokojenia, aby móc przejść do ostrego uczucia zawiści. *Machina liberata* będzie miała bowiem doskonalszą od człowieka pamięć, dokładniejsze zmysły i, co najważniejsze, więcej niż człowiek zmysłów. *Machina liberata* jest koncepcją przyszłości, ale i dotychczas istniejące maszyny są w stanie budzić to uczucie. Odsyłam wszystkich po szczegóły do cytowanej książki de Latila. Rozwój i usamodzielnianie się maszyny, przekraczanie przez nią stopni automatyzmu, opanowywanie uzdolnień i możliwości zwierzęcych, także ludzkich, są tam ukazane w sposób rewelacyjny. Od regulatora kulkowego w maszynie parowej Watta, zwiększającego lub zmniejszającego dopływ pary w zależności od oporu napotykanego przez tłoki, do homeostatu Ashby'ego, który jest zdolny całkowicie wyłączyć się od wpływów zewnętrznych i przez utrzymanie stałego stanu równowagi realizować bez odchyleń cel, który mu został wyznaczony — cóż za szlak zwycięstw! Tak Ashby mógł wyrazić się o swoim dziele: „Jest to jedyna maszyna, która zawsze robi to, co robić powinna". Homeostat Ashby'ego jest współcześnie najwyższym, rewolucyjnym stopniem cybernetyki. Maszyna, która (etymologicznie) odczuwa jak człowiek, tak jak człowiek potrafi wyeliminować przeszkody i zakłócenia. Ale homeostat nie jest zaskoczeniem, a jedynie dalszym etapem przygotowanym przez wynalazki poprzednie. (Trzeba się z tym pogodzić, że w cybernetyce zaskoczeniem jest wszystko albo nic. Pierre de Latil wielokrotnie podkreśla całkowitą umowność pojęć i uzdolnień przypisywanych — językiem ogólnym, humanistycznym — maszynom. Jeśli się

trzymać antropocentryzmu, zaskoczeniem jest wszystko. A przecież „musimy uwolnić się od wszelkich rozważań antropocentrycznych" po to, aby ani nie przecenić, ani nie nie docenić ewolucji maszyn).

Sztuczny gracz w szachy Leonarda Torrèsa y Quevedo i sztuczny pies reagujący gryzieniem na ciepło to zabawki w porównaniu z syntetycznymi żółwiami Greya Waltera. Trzy stwory Greya Waltera, trzy sztuczne, elektronowe żółwie Elmer (Electro-Mechanical-Robot), Elsie (Electro-Light-Sensitive-Internal-External) i Cora (Conditioned-Reflex-Analogic) to trzy etapy w procesie stwarzania i oswajania zwierząt cybernetycznych. Elsie i Elmer żywią się światłem, komórka fotoelektryczna naprowadza je na źródło pożywienia, nasycone, z naładowanym akumulatorem oddalają się w cień, aby „trawić". Cora już ma życie bardziej skomplikowane, nauczona zostaje odruchów warunkowych. „Gdy utworzono żółwia Cora, był on czuły tylko na światło, tak jak jego poprzednicy Elsie i Elmer. Miał on jednak potencjalne zdolności odczuwania słuchowego, ale nie przejawiły się one tymczasem; mikrofon jego działał, lecz notowane przez niego dźwięki nic nie oznaczały dla Cory, nie powodowały jakiejkolwiek jej reakcji. Zaczęło się wychowywanie Cory. Okazywane żółwiowi silne światło zapowiadało mu pożywienie, tak jak cukier pokazywany psu, którego chciano tresować. W tym samym czasie lub bezpośrednio potem osoba tresująca żółwia podawała za pomocą gwizdka dźwięki o tonach dostosowanych do obwodów elektrycznych żółwia. Po przeprowadzeniu tej próby pewną ilość razy Cora kojarzyła już dźwięk gwizdka z pojawieniem się światła. Uczuliła się na ten dźwięk i będzie odtąd odpowiadać na to wezwanie, innymi słowy odpowiadać na swe »imię« nawet wtedy, gdy nie ma światła. Najosobliwsze w tym doświadczeniu jest nie tyle to, że maszyna »nauczyła się« czegoś, jak to, że w celu wykonania najbardziej niezwykłej zabawki naukowej na świecie Grey Walter był zmuszony do stworzenia całej teorii odruchów warunkowych" (str. 311). „Świeższe wydanie Cory wykazuje dalszy postęp: dokonano nowego skojarzenia podniet, mianowicie skojarzenia dźwięku ze zderzeniem. Gdy żółw zderza się z przeszkodą, wówczas człowiek gwiżdże. Po pewnej liczbie prób, żółw będzie dawał niezwykłe przedstawienie cofania się przed przeszkodami, jeżeli jego pan powiadomi go gwizdaniem o bliskości przeszkody. Mechanizm kojarzenia może wykonywać różne kojarzenia i umożliwia kojarzenie ze sobą wszelkich rodzajów podniet, więc jego twórca, Grey Walter, nazywa go *learning box* — skrzynka do nauczania" (str. 313).

Każdy niemal nowy krok maszyny ma swoje jakby podwójne konsekwencje: poszerzające i ograniczające jednocześnie. Żółwie Greya Waltera okazały z jednej strony nieograniczone perspektywy. Same będąc prostą stosunkowo, mało różniącą się od sztucznego psa konstrukcją niewielu elementów elektronowych, stawiały zagadnienie w ten sposób: wszystko zależy tylko od złożoności. Homeostat był właśnie wyciągnięciem tego wniosku. A z drugiej strony już żółwie swoim postępowaniem dowiodły nieobliczalności. Elsie i Elmer, mimo że identycznie skonstruowane, różniły się zachowaniem i reakcjami. Zachowanie Cory było praktycznie niewiadome. Jej droga do źródła dźwięku czy światła zależała od czynników teoretycznie możliwych do przewidzenia, ale nieosiągalnych, subiektywnych (natężenie bodźca, kąt padania itp.).

Homeostat Ashby'ego będąc znów ukoronowaniem ewolucji maszyny, tej ewolucji, którą rozpoczął regulator kulkowy Watta (czyli tzw. *sprzężenie zwrotne* polegające na oddziaływaniu skutku na swoją przyczynę), jest jednocześnie zahamowaniem tej ewolucji. Bo przecież utrzymywanie stałego stanu równowagi (co jest zadaniem rewolucyjnym homeostatu) polega na wyeliminowaniu działania zwrotnego jako czynnika determinującego ze względu na zobowiązania maszyny wobec świata zewnętrznego.

Machina liberata, a inaczej *multistat*, maszyna przyszłości, będzie zmierzała do swobody wobec świata zewnętrznego, do niezależności — działając przeciwko sobie, bo „efekt dąży do niezależności, jeśli działa przeciwko sobie samemu". Ale te perspektywy nie tyle wynikają z rozwoju maszyny, ile cybernetyka przejęła je z filozofii współczesnej, z „zasady przeciwieństwa" Stefana Lupasco, który głosi, że sekretem trwa-

łości wewnętrznej każdego zjawiska jest istnienie antyzjawiska. To sięgnięcie cybernetyki do filozofii współczesnej jest z pewnością próbą szukania nowych związków z humanistyką właśnie teraz, kiedy związki stare, tradycyjne albo nie wystarczają, albo są na wyczerpaniu.

Twórcy cybernetyki, a jest to może sprawa zasadnicza dla rozwoju wiedzy o możliwościach maszyny, start do wyścigu z człowiekiem rozpoczęli od naśladownictwa. Zwierzę, a potem człowiek, stali się ideałem maszyny. Są nim dotychczas. Żółwie Greya Waltera są naśladownictwem żółwi naturalnych. Homeostat Ashby'ego i mózgi elektronowe naśladują umiejętności człowieka. Żadna maszyna nie posiada umiejętności nowych, nie istniejących w naturze. Maszyna jest precyzyjniejsza, bardziej dokładna i nieomylna, ale zawsze tylko w wykonywaniu naturalnych czynności zwierzęcia i człowieka. Zresztą, a nie jest to bynajmniej błahe, u źródła cybernetyki nie znajduje się bynajmniej technika czy matematyka, ale fizjologia, medycyna, psychiatria, neurologia, a więc nauki o człowieku.

Twórca homeostatu, Ashby, jest psychiatrą, Grey Walter — neuro-fizjologiem, fizjologiem jest Rosenblueth, który przy współpracy matematyka Norberta Wienera jest twórcą pierwszej cybernetycznej teorii. Psychiatrą jest cybernetyczna sława Mac Culloch. Oczywiście udział matematyki w rozwoju wiedzy o maszynie jest olbrzymi (Wiener, Bigelow, von Neumann), ale matematyka jest wykonawcą, sterowanie (a więc cybernetyka) należy do ścisłej wiedzy o człowieku i istniejącym świecie. Pierre de Latil cytuje jako motto do swojej książki słynne zdanie Saint-Exupéry'ego: „Co znaczy sto lat historii maszyny wobec dwustu tysięcy lat historii człowieka". Otóż Saint-Exupéry nigdy nie myślał o maszynie i człowieku antynomicznie. Cybernetyka do roli antynomii wiedzy o człowieku pretendować nie może. Wręcz przeciwnie.

Cybernetyka mimo młodości żywiołowej tradycjami sięga bardzo głęboko w kulturę. Niekiedy sięga sztucznie, jak do Platona np. Tłumaczenie odpowiedniego zdania (werset 511) z Gorgiasza: „Cybernetyka (zamiast: umiejętność sterowania) ocala od największych niebezpieczeństw nie tylko dusze, lecz również ciała i dobra", jest wrabianiem się na siłę w idealizm. Ale cybernetyka ma naturalne powiązania z Kartezjuszem, z Condillakiem i z francuską filozofią osiemnastowieczną.

Kartezjusz jest antenatem cybernetyki, do tego antenatem nieprzyszywanym, dlatego przede wszystkim, że zdawał sobie sprawę z granic, których maszyna nigdy nie przekroczy. O automatach pisał (cytuję za de Latilem), że „aczkolwiek mogą one wykonywać pewne rzeczy równie dobrze lub może nawet lepiej niż ktokolwiek z nas, to jednak nieuniknione jest, że nie wykonałyby innych rzeczy, co wykazałoby, że nie postępują one zgodnie z rozumem, lecz jedynie wskutek dyspozycji swych organów. Zawsze zaś będzie automatom brakowało duszy" (str. 288).

Ale już materialiści osiemnastowieczni swoim mechanistycznym optymizmem rozbuchali cybernetyczne poczucie wyższości. Condillac, który o swoim posągu mówił, że zdolny będzie do myślenia, jeśli go się tylko w zmysły zaopatrzy, jest przykładem maksymalizmu, programowego maksymalizmu cybernetyki. Maksymalizm ten nie jest jednak bezgraniczny.

Maszyna znakomicie zastępująca zmysły, potęgując, pomnażając je zasięgiem i zakresem wielokrotnie, nie jest w stanie pewnych granic przekroczyć. Operując sprawnie abstrakcją matematyczną, logiczną, widząca, słysząca, reagująca na setki bodźców, nie potrafi jednak spostrzegać i wzbudzać w sobie wyobrażeń. Mówiąc szerzej — jest pozbawiona wyobraźni.

Cybernetyka ma olbrzymie i znaczenie, i zastosowanie. Dla przyszłości maszyny, cywilizacji oczywiście. Ale dla przyszłości humanistyki także, i nie mniejsze. Bo cybernetyka jest znakomitym, niedocenionym sprzymierzeńcem w walce z ograniczeniem, zaciśnięciem przez cywilizację perspektyw ducha. Bo właśnie ona, cybernetyka, argumentacją maszyny i cywilizacji, a więc argumentacją niepodejrzaną o subiektywizm, dowodzi specyficzności człowieka. Człowiek tym różni się od reszty, że ma wyobraźnię. Nic poza człowiekiem jej nie ma. Wyobraźnia jest tym, co człowieka ponad wszystko inne wynosi.

Homeostat może wykonać wiele ludz-

kich czynności umysłowych, *multistat* wykona ich jeszcze więcej. Ale ani ten, ani tamten, ani żaden, jak twierdzą teoretycy cybernetyki: de Latil i cytowany przezeń Georges Matisse, nigdy nie będą w stanie wzbudzić najmniejszego aktu wyobraźni. Pamięć, przewidywanie, ogromne dziedziny nauki znajdą się w zasięgu cybernetyki. To jednak, co stanowi o specyfice człowieka — nigdy. A to, co o tej specyfice stanowi, to wyobraźnia. Nieograniczone żadnym automatyzmem są perspektywy i możliwości człowieka w tej jednej dziedzinie. Tutaj właśnie wyraża się w sposób niesfałszowany człowieczeństwo.

To są także konsekwencje rozwoju cybernetyki. Chociaż rozwój cywilizacji zepchnie sztukę na plan dalszy w ludzkich potrzebach, jej los, jej udział w powstawaniu nowych wartości jest niewątpliwy. Człowiek prędzej czy później z euforii się otrząśnie, aby poszukać tego, co każdy inaczej nazwie, a co jest człowieczeństwem. I znajdzie je — może już tylko — w sztuce.

To nie jest wróżba, a wniosek wysnuty tak z perspektyw cybernetyki, jak i z rzeczywistości sztuki. Już dziś jałowość sztucznego czy usztucznionego myślenia, gdy środkami bezpośrednimi czy pośrednimi próbuje swoich sił na terenie sztuki, jest wyraźna. Myślę o próbach literackich w oparciu o rozwój maszyny. *Science-Fiction*, jak można się zorientować z pionierskiego szkicu Stanisława Lema, ta fantastyka cybernetyczna, jest mało przekonywającą błahostką wobec przedcybernetycznych utworów powieściowych Wellsa i poetyckich Henri Michaux. Tak jak nikt z dzisiejszych fantastów nie stworzył wizji maszynowej przyszłości większej i ogólniejszej od *Czasu maszyny* i *Walki światów*, tak samo nikt z nich nie jest w stanie wzbudzić w sobie aktu wyobraźni o sile, świeżości poematów Michaux z *Podróży do Wielkiej Garabanii* czy z *Tutaj Poddema*, a więc poematów sprzed lat 20—30. Michaux ma wynalazki fizjologiczne, socjologiczne, metafizyczne, stwarza nowe sposoby życia, rozmnażania się, umierania. „Fantastycy" dochodzą w najlepszym wypadku do karykatury, a więc naśladownictwa *à rebours* rzeczywistości. Sprawa nie tylko w randze talentów. Maszyna, technika same w sobie to martwy punkt wyobraźni. Maszyna może być dla sztuki bodźcem, narzędziem, ale nie może być natchnieniem. Samolot był na przykład narzędziem dla Saint-Exupéry'ego, natchnieniem był dlań człowiek. Im bardziej będzie oszałamiający rozwój cybernetyki, tym bardziej oczywista stanie się autonomiczność sztuki. Życzmy więc sobie cybernetycznych sukcesów. To chyba proste.

zb

„PAŁACE BOGA" — NIE WYDANA POWIEŚĆ LEONA CHWISTKA

I

Leon Kazimierz Antoni Chwistek urodził się w Krakowie 13 czerwca 1884 roku, zmarł w Moskwie 20 sierpnia 1944. Pomiędzy tymi dwiema datami zamyka się sześćdziesiąt lat renesansowego żywota.

Spójrzmy na tę postać oczyma kogoś ze współczesnych, kto na gorąco zanotował swe wrażenia z wizyty u Chwistka:

„Trochę ociężałe, sybaryckie ruchy. Fauniczna bujność głowy: raz wraz powiewa czerwoną falą krwi. Ta przemienna gra twarzy kontrastuje z białością włosów. A zespala się znowu ze zmysłowymi ustami, pochopnymi do szczęśliwego uśmiechu. Uczony, filozof, matematyk, logik, pedagog, malarz-nowator i pełen temperamentu pisarz, to wszystko mieści się w tym jednym człowieku i jakby wzajemnie warunkuje. Stwarza czarujący nadmiar i przekrwioną pełnię. Jest w niej zaiste coś — leonardowskiego. Gdy przeglądam szkice Chwistka: kolorowane akwarele, rysunki piórkiem i ołówkiem, zawalające w musującym bezładzie szuflady jego biurka — ciągle nasuwają mi się pod ręce kartki, kartony, świstki, z jednej strony zasnute

szyfrem symbolicznego znaczkowania, na drugiej grające barwą, gnące się fantastyką linii, tchnące ciepłem artystycznego przeżycia. I nie mogę nie myśleć, że jest to symbol bogactwa i osobliwości człowieka, który zamyka w sobie, kojarzy sprawy niby sprzeczne, niby niepogodzone, wykluczające się dziedziny zainteresowań" (Tymon Terlecki: wywiad z Leonem Chwistkiem, *Tygodnik Ilustrowany*, 1933, nr 2).

Jan Kott, pisząc z perspektywy lat, daje podobny wizerunek: „Pierwszy raz zobaczyłem Chwistka na odczycie w warszawskim Związku Literatów na pięć czy sześć lat przed wojną. (...) Był to jeden z najciekawszych i najbardziej podniecających intelektualnie odczytów, jakiego udało mi się kiedykolwiek wysłuchać. We wszystkim, co mówił Chwistek, było coś niezmiernie twórczego i żywego, problematyka filozoficzna i artystyczna, jaką poruszał, była rzeczywiście nowatorska, a jednocześnie nie mogłem oprzeć się wrażeniu, że cała postać Chwistka jest mi jakoś dobrze znana z literatury. Urzekająca była owa dziwna mieszanina materii i zainteresowań, ziarna szaleństwa i traktatu filozoficznego, entuzjazmu i ścisłości, dwóch jak gdyby różnych natur: uczonego i artysty. Tego samego wrażenia doznawałem, ilekroć rozmawiałem z Chwistkiem albo czytałem jego prace. Składało się na to rzadko udałe połączenie trzech rzeczy, które nigdy dotąd nie występowały razem: styl życia, który wywodził się wprost z atmosfery duchowej Młodej Polski, styl myślenia, który przyswoił sobie argumentację, typ dowodów, język i ścisłość filozofii neopozytywistycznej, i wreszcie doświadczenia, umiłowania i pasje malarza, który był jednym z najbardziej zuchwałych i konsekwentnych formistów" (Jan Kott: *O Leonie Chwistku, Odrodzenie*, 1948, nr 26, przedruk w książce: *Postęp i głupstwo*, PIW 1956, tom II, str. 191—199).

Leon Chwistek był synem lekarza i artysty. Matka jego, pianistka i malarka, była uczennicą Matejki i Mikulego. Lata dziecinne spędził w Zakopanem, gdzie ojciec — wzięty lekarz — otworzył jeden z pierwszych zakładów leczniczych. Wspomina o tym Magdalena Samozwaniec w książce *Maria i Magdalena*. W Zakopanem narodziła się przyjaźń Chwistka ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem, Bronisławem Malinowskim, Karolem Szymanowskim i Tymonem Niesiołowskim.

Pisząc o Chwistku nie można pominąć milczeniem postaci i twórczości Witkacego. Prawie rówieśnicy: Witkiewicz urodzony 24 lutego 1885, Chwistek — 13 czerwca 1884 roku, poznali się w dzieciństwie w roku 1893 lub 94 w Zakopanem, gdzie w 1890 rodzice Witkacego osiedli na stałe. Dwadzieścia pięć lat przeżyli w najściślejszej przyjaźni. Obu pasjonowała filozofia, obaj uprawiali malarstwo. W latach 1917—1919 występują jako rzecznicy nowatorstwa w plastyce formując — wraz z Andrzejem i Zbigniewem Pronaszkami, Tytusem Czyżewskim, Augustem Zamoyskim, Tymonem Niesiołowskim i Konradem Winklerem — grupę „formistów" i działając jako teoretycy tego kierunku.

Byli ludźmi wielkiego formatu. Dwie tak wielkie indywidualności muszą się w końcu zetrzeć. Byli zafascynowani sobą, dopingowali się przez całe życie, podziw kojarzył się tu z zawiścią. Z materiału zawartego w dziejach znajomości Witkacy — Chwistek dałoby się skroić najciekawsze — z możliwych w Polsce — studium o stosunkach dwu wielkich indywidualności. Witkacy był autentycznym filozofem, ale studiów filozoficznych nigdy nie kończył. Profesor Kotarbiński powiada, że cała produkcja Witkacego nosi na sobie znamię genialności zrosłe z piętnem niedouczenia: „Obciążał jego intelekt grzech nie przerobionej za młodu porządnej propedeutyki filozoficznej". Chwistek, chociaż filozofem tej miary co Witkacy nie był, ale ukończył studia filozoficzne, w Getyndze specjalizował się w matematyce, miał tytuł doktorski. Był jednym z najznakomitszych logistyków polskich. Zyskał rozgłos światowy w tej dziedzinie. Witkiewicz wspomina, że Bertrand Russell, współautor fundamentalnych *Principia Mathematica* (1910—13), w liście do Chwistka użył określenia: „*Your gigantic task*". „Sam ten list widziałem — dodaje Witkiewicz — macałem go ze czcią." Zresztą rzecz charakterystyczna: Witkiewicz, dyletant w logistyce, zamknął swoje poglądy filozoficzne w symbolikę nie do przebrnięcia, natomiast Chwistek — logistyk o światowym rozgłosie — filozofował w dobrej polszczyźnie.

Chwistek kończy studia w 1908 roku, po czym uzyskuje tytuł doktora i ogłasza kilka rozpraw naukowych. Ale katedrę otrzymuje dopiero w roku 1934 (katedra filozofii na wydziale matematyczno-przyrodniczym Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie). To wystąpienie swoje w jednodniówce futurystycznej pt. *Nuż w bżuhu* (1921) przypłacił odsunięciem od profesury przez lat dwanaście. „Jest skandalem naszych sfer naukowych, żeby taki prawdziwie genialny spec od logistyki trzymany był przez lata na belferce w gimnazjum za jeden głupi artykulik napisany ortografią Brunona Jasieńskiego" — pisał Witkacy.

Do dziejów znajomości Witkacy — Chwistek istnieje zadziwiający dokument — mam na myśli studium Stanisława Ignacego Witkiewicza zatytułowane *Leon Chwistek — Demon intelektu* i drukowane w roczniku 1933/34 *Zetu*. Trudno czytać je bez zdumienia. Fascynacja splata się tu z nienawiścią, dyskusja filozoficzna z obraźliwymi wycieczkami osobistymi. Jest to jeden z najbardziej zdumiewających tekstów, jaki zdarzyło mi się czytać. Witkiewicz pisał o Chwistku stale, przez całe życie. W *Szkicach estetycznych* (1922) jest rozdział *Krytyka teorii sztuki Leona Chwistka*, w *Teatrze* (1923) znajdziemy *Dalszy ciąg polemiki z Leonem Chwistkiem*. W artykule *O polemice i wrogach (Przegląd Wieczorny*, 1927) Witkiewicz wyznaje, jak wiele zawdzięcza Chwistkowi, którego estetyki i teorii wielości rzeczywistości nie uznaje, oraz Bronisławowi Malinowskiemu, którego teorię powstawania uczuć religijnych zwalczałby niemiłosiernie. „Mimo że są to wrogowie, szczęśliwy jestem, że z nimi to spędziłem pierwszą młodość, i wiem, ile tym pierwszoklasowym łbom zawdzięczam, wiem, w ilu ciemnych zakamarkach myśli błądziłbym jeszcze, gdyby nie oni..."

Nazwisko Chwistka pojawia się wręcz obsesyjnie w powieściach, sztukach i rozprawach filozoficznych Witkiewicza. Gdyby wydając pisma Witkacego opatrzono je indeksem osobowym, pozycja „Leon Chwistek" miałaby bodajże najwięcej odnośników.

W *Demonie intelektu* — ukończonym 3 lutego 1933 — Witkiewicz ostatecznie podsumował to, co nazywa „problemem Chwistka". „Byłem jego przyjacielem od dziewiątego roku życia." Wspominając 40 lat znajomości, precyzuje, co zawdzięcza Chwistkowi i życiowo, i intelektualnie. „Przegonił mnie potem nieskończenie i był dla mnie Mistrzem Myśli." Mimo to uznaje mistrza „za większego dyletanta w filozofii ode mnie, który na uniwersytecie nie byłem". „Znam go od dziewiątego roku życia i nigdy nie mogłem się oswoić z jego osobą i przedziwnym charakterem, który według mnie był przyczyną, że nasza 25-cioletnia przyjaźń — której tak wiele mimo wszystko zawdzięczam — musiała się skończyć zupełnym zerwaniem — tym razem właśnie z jego strony i to według mnie bez żadnego absolutnie powodu."

Witkiewicz kończy swój atak następującą konkluzją wyłożoną w *Appendixie do „Demona intelektu"*: „Mam wrażenie, że banda dowcipiarzy i spłyciarzy, której nie dość przywódców takich, jak Boy i Słonimski, potrzebuje swego teoretyka, opartego o większy jeszcze autorytet. Tej niezbyt zaszczytnej roli podjął się profesor Chwistek, dla popularności wśród sfer literackiej pseudointeligencji, której to popularności owoce zaczął już zbierać w postaci dodatnich krytyk. Nie zazdroszczę mu tej popularności ani krytyk, ani towarzystwa".

Pretekstem do frontalnego ataku było wydanie przez Chwistka książki *Zagadnienia kultury duchowej w Polsce* (1933). Sprawa jest bardziej skomplikowana, niż przedstawia ją Witkiewicz. Chwistek wystąpił nie tylko jako „tani optymista i popularny ględziarz" — wystąpił także jako obrońca racjonalizmu, kryteriów zdrowego rozsądku i postępu społecznego. Jak słusznie pisał Jan Kott, „filozofia Chwistka była próbą zbudowania systemu filozoficznego, który by się opierał jedynie na kryteriach zdrowego rozsądku i posługiwał tylko tymi regułami myślenia, jakie daje matematyka i logika semantyczna". *Demona intelektu* natomiast drukował *Zet*, jedno z najbardziej obskuranckich pism, jakie dzieje prasy polskiej widziały. Witkiewicz deklarował wprawdzie swą niezależność od redakcji, ale redaktorom *Zetu*, wielbicielom Hoene-Wrońskiego, odpowiadała linia ataku. Witkiewicz niestety wystąpił w tym wypadku — nie rozstrzygam: świadomie czy nieświadomie — jako sprzymierzeniec wstecznictwa. Nic dziwne-

go, że aprobatę stanowiska Witkacego w walce z Chwistkiem skwapliwie zgłosił czołowy ideolog *Zetu*, Jerzy Braun, w artykule *Profesor Chwistek wykłada karty...* (*Zet*, 1934, nr 16 i 17).

Rzecz dziwna, o antagonizmie i przyjaźni Witkiewicza z Chwistkiem prawie że dotąd nie pisano, z wyjątkiem Jerzego Eugeniusza Płomieńskiego, który nadmienia o tym w swoich wspomnieniach o Witkiewiczu (por. *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Księga pamiątkowa*. PIW, 1957, str. 215-225). Płomieński niewiele rozumie z Witkiewicza, z Chwistka nic, na dodatek nie znosząc jego osoby pisze o nim zgryźliwie, szyfrując postać literką L. Ale krzywe zwierciadło też demonstruje jakąś cząstkę prawdy, trzeba tylko umieć w nie patrzeć. „Stosunek Witkiewicza do profesora L. — powiada Płomieński — miał w sobie coś z urazowej postaci, może w mniejszym stopniu niż wobec Karola Szymanowskiego; był jednak dosyć skomplikowany, niejasny i wyraźnie dwukierunkowy. O panu L. wyrażał się na ogół niedobrze, z ironią i lekceważeniem, a nawet z pewnym odcieniem pogardliwego tonu. Ale pod powierzchnią tych słów twardych i zimnych można było wyczuć potężną obsesję. Był oczarowany umysłowością L. Podziwiał go, a zarazem nie cierpiał. (...) L. cierpiał na taką samą obsesję w stosunku do Witkiewicza. (...) Demon przekory podsuwał mu słowa złe, pełne błota i ekskrementów, nabrzmiałych drwiną i pasją, o dawnym przyjacielu. Była to arcyosobliwa postać samoobrony przed potęgą urzeczenia, przed psychozą opętania. L. wielbił bowiem Witkiewicza i podziwiał go co najmniej nie mniej żarliwie niż Witkiewicz jego. Obydwaj byli bezapelacyjnie oczarowani swoją umysłowością."

II

W latach 1932 — 33 Leon Chwistek pisze powieść pt. *Pałace Boga*, która nigdy nie ukazała się w druku.

Sądzę, że pomysł tej powieści zrodził się w pewnym stopniu z chęci rywalizacji z Witkacym-powieściopisarzem, z chęci przeciwstawienia się mu i na gruncie powieści filozoficznej. Stanisław Ignacy Witkiewicz wydał drukiem dwie powieści: napisaną w okresie 1925-1926 powieść pt. *Pożegnanie jesieni* (1927) oraz ukończoną w grudniu 1927 roku dwutomową powieść *Nienasycenie* (1930). Dwie inne jego powieści pozostały w rękopisach. W latach 1910-1911 Witkacy napisał powieść *622 upadki Bunga czyli demoniczna kobieta*, o której twierdził w *Pożegnaniu jesieni*, że „z powodów niezależnych ode mnie nie może być wydana", a w latach 1932-33 powieść *Jedyne wyjście*.

Co wiemy o *Pałacach Boga?*

Perypetie związane z próbami wydania swej powieści Chwistek zrelacjonował odpowiadając kilkakrotnie na coroczną ankietę *Wiadomości Literackich*, zatytułowaną *W pracowniach pisarzy polskich*.

W grudniu 1933 pisał: „Do druku mam przygotowany rękopis powieści filozoficznej pt. *Pałace Boga*, który obecnie przepisuje się na maszynie. W powieści tej pragnąłem dać obraz współczesnych stosunków kulturalnych i społecznych. Poruszyłem tam sprawy, które nie dojrzały jeszcze do ścisłego sformułowania, lecz niemniej są najbardziej niepokojące i żywe. Istotą tej powieści jest walka z poglądem na świat, który można by nazwać austriackim" (*WL*, 1933, nr 52).

W czerwcu 1935: „Spodziewam się, że uda mi się z czasem udowodnić, że radykalna walka o sprawiedliwość społeczną jest nieuniknioną konsekwencją poglądu na świat opartego na zdrowym rozsądku. Badania przeprowadzone w tym kierunku wyzyskałem na razie w utworze pt. *Pałace Boga*, który jest czymś pośrednim pomiędzy powieścią a traktatem filozoficznym. Utwór ten ukazał się w wyjątkach w *Drodze* i w *Czasie*, dalsze fragmenty zamierza drukować *Życie Literackie* w Poznaniu. Sprawa wydania całości jest dotąd nie załatwiona" (*WL*, 1935, nr 22).

W marcu 1936: „Sprawa wydania *Pałaców Boga* przewleka się w nieskończoność. Myślę, że trzeba będzie zgodzić się na złagodzenie miejsc zbyt ostrych. Polacy nie lubią krytyki zbyt namiętnej i zbyt radykalnej. Można im powiedzieć wszystko, ale w formie delikatnej i łagodnej. W *Pałacach Boga* pozwoliłem sobie na wybuch. Myślę, że w naszych czasach, kiedy grozi nam wyrzeczenie się najprostszych zasad etyki społecznej, dlatego tylko, że gdzie indziej wyszły z mody, nie pora na finezje. Zobaczymy, czy uda się

osiągnąć taki punkt równowagi, żeby rzecz nie przestała być sobą, a mimo to nie została zdruzgotana przez nieoficjalną cenzurę burżuazyjną" (*WL*, 1936, nr 13).

W maju 1937: „Jedyna próba literacka w ścisłym tego słowa znaczeniu, jaką przedsięwziąłem, natrafiła na stanowczy opór wydawców, jak o tym wspominałem poprzednio. Niemniej liczę się z tym, że dzięki interwencji przyjaciół *Pałace Boga* wyjdą na jesieni, po dokonaniu pewnych skreśleń" (*WL*, 1937, nr 19).

Niestety, interwencja przyjaciół nie pomogła. Powieść nie ukazała się w 1937 roku. Chwistek zapewne zniechęcił się i chwilowo zaprzestał krzątaniny koło jej wydania. Odpowiadając w lutym 1938 roku na ankietę *Wiadomości Literackich* w ogóle o *Pałacach Boga* nie wspomina i zbywa wszystko dwoma zdaniami: „W tej chwili oddaję się wyłącznie pracy naukowej. Sprawy wydawnicze przedstawiają się tak niejasno, że nie mogę nic o nich napisać" (nr 6). W marcu 1939 r. informuje czytelników *Wiadomości Literackich* (nr 13) o różnych pracach i projektach, ale sprawę *Pałaców Boga* znowu pomija milczeniem. Niemniej powieść uciska jakoś jego serce — takie jest prawo nie wydanych rękopisów. Rozdziały z niej odczytuje publicznie w Warszawie, specjalnie przyjeżdżając ze Lwowa do stolicy. W numerze 12 z 1939 r. *Wiadomości Literackie*, podając anons o odczytach mających się odbyć w lokalu Związku Literatów przy ulicy Pierackiego 16a, komunikują m.in.: „Dnia 14 marca 1939 profesor Leon Chwistek odczyta rozdział ze swojej nie wydanej powieści *Pałace Boga*".

Latem 1939 roku zdecydował się drukować *Pałace Boga* Stefan Napierski w redagowanym przez siebie dwumiesięczniku *Ateneum*, po czym powieść miała się ukazać osobno w *Bibliotece Ateneum*. Wybuch wojny udaremnił te plany (informację tę zawdzięczam uprzejmości p. Stefana Lichańskiego).

Pałace Boga uchodzą od lat za zaginione. Kiedy natrafiłem na ślady, że coś takiego istnieje, postanowiłem powieść odszukać. W 1956 r. zwróciłem uwagę p. Heleny Wilczkowej, kierowniczki działu polskiej literatury współczesnej w „Czytelniku", na możliwość wystąpienia ze swego rodzaju rewelacją wydawniczą w Bibliotece Dwudziestolecia. Przedstawiciel wydawnictwa skomunikował się z mieszkającą w Krakowie żoną Leona Chwistka, p. Olgą Chwistkową, która odpowiedziała, iż maszynopis powieści zginął w latach okupacji. Sprawa jednak nie wydaje mi się przesądzona ostatecznie. Być może, iż ktoś ze znajomych, a może nawet osoba postronna, której egzemplarz przypadkiem wpadł w ręce — zachowała go. Chciałbym na tym miejscu zaapelować, aby posiadacz egzemplarza *Pałaców Boga* — jeśli taki istnieje — zechciał się odezwać.

Pałace Boga zostały po wojnie gruntownie zapomniane. Wspomniał o tej książce bodaj tylko Wojciech Natanson w artykule *Poglądy estetyczne profesora Leona Chwistka (Głos Plastyków*, grudzień 1947): „Jego powieść *Pałace Boga* wywierała silne wrażenie. (...) Chwistek prowadził bogate i bujne życie intelektualne, ale nie bardzo umiał dbać o sprawy praktyczne. Nie był dobrym przedsiębiorcą w sprawach swej twórczości. (...) *Pałace Boga* nie zostały wydane; jedyne rękopisy tej książki spłonęły w Warszawie, są tylko fragmenty drukowane niegdyś w *Czasie*".

Powieść swą napisał Chwistek w okresie, gdy jego poglądy społeczne uległy ostrej radykalizacji. *Pałace Boga* miały sugerować, że radykalna walka o sprawiedliwość społeczną jest nieuchronną konsekwencją poglądu na świat, opartego na zdrowym rozsądku. W latach trzydziestych Chwistek ostro potyka się z przedstawicielami wstecznictwa. Broni racjonalizmu i pozycji zdrowego rozsądku. W styczniu 1938 roku podpisuje protest profesorów Szkół Akademickich we Lwowie przeciwko tzw. gettu ławkowemu. Wojna zastała Chwistka we Lwowie. Jak świadczy Zbigniew Pronaszko — „Chwistek podczas wojny, we Lwowie, malował dużo, jak też wykazywał dużą aktywność w sprawach społecznych i politycznych". Przed wejściem Niemców do Lwowa wyjechał w głąb Związku Radzieckiego. Przez cały czas pobytu w Tyflisie i Moskwie pracował naukowo, wygłaszał odczyty, pisał artykuły. Był jednym z czynnych działaczy Związku Patriotów Polskich. W filozofii zbliżył się do marksizmu. Jedynie dialektyka marksowska i jej he-

głowskie korzenie wywoływały jego zastrzeżenia.

Czy *Pałace Boga* były jedyną próbą literacką Leona Chwistka? Niezupełnie. Piotr Grzegorczyk w swojej bibliografii prac S. I. Witkiewicza podaje, że w bibliotece Zakładu imienia Ossolińskich znajduje się maszynopis czteroaktowej sztuki Witkiewicza pt. *Niepodległość trójkątów*, ukończonej 2 lutego 1921 roku. Maszynopis opatrzony jest następującą dedykacją: „Poświęcone Leonowi Chwistkowi specjalnie jako autorowi *Kardynała Ponifleta*, zniszczonego w rękopisie w 1917 roku". O utworze tym wspomina Chwistek na wstępie *Pałaców Boga:* „Irydion Poniflet nie był nigdy osobistością realną. Jest to raczej upiór, który prześladował mnie od wczesnej młodości. Na kilka lat przed wojną [tzn. 1914 r. — *L.B.G.*] wymalowałem jego portret. Był bardzo piękny. Miał głębokie, pełne namiętnego entuzjazmu oczy i amarantowe wargi, rozchylone jak kielich egzotycznego kwiatu. Próbowałem także opisać jego wielki artyzm i najwyższe zrozumienie życia duchowego. Rękopis mój został zniszczony przez kobietę, którą kochałem do szaleństwa. (...) Poemat mój zamarł na granicy marzenia o Pałacach Boga, o sprowadzeniu nieba na ziemię i przygotowaniu tego wielkiego zdarzenia".

Co to było? Poemat, sztuka, powieść? Trudno rozstrzygnąć. Określenie „poemat" — mogło być tu użyte w sensie przenośnym. Zapewne była to powieść — odpowiednik *622 upadków Bunga*. Oba utwory były tak jaskrawe erotycznie, że nie mogły ukazać się w druku. Przy czym tak jak osoba Murti Binga i pseudonim Genezyp Kappen z młodzieńczej powieści Witkacego objawiły się po latach w *Nienasyceniu*, tak i Chwistkowi postać Ponifleta z młodzieńczego utworu po raz wtóry ujawniła się w *Pałacach Boga*.

Cóż ostało się z *Pałaców Boga?*

Pozostały trzy fragmenty powieści drukowane w prasie. Są to: 1. *Irydion Poniflet — Pałaców Boga część pierwsza*, drukowany w miesięczniku *Droga* (1934, nr 5, str. 463-478; 2. *Godzina lenistwa — fragment z powieści* (*Czas* z 11 marca 1934 roku, nr 69); 3. *Pałace Boga — fragment IX rozdziału powieści* (*Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie*, 1933, nr 78).

Znane mi są tylko te fragmenty, ale zaryzykuję osąd, że są to ułamki wielkiego dzieła. Zdumiewa bowiem rozmach pomysłu, skala tonacji powieściowych (od traktatu filozoficznego, jakby na wzór mistrzów Odrodzenia, po drapieżną groteskę satyryczną). Znakomity jest zwłaszcza fragment początkowy: *Irydion Poniflet*.

Irydion Poniflet, metropolita wszechsłowiańskiej cerkwi, jest głównym bohaterem *Pałaców Boga*. Postać ta, będąca projekcją pewnych cech osobowości autora, wydaje się być postacią o renesansowej skali. Irydion Poniflet dzieciństwo spędził w drewnianej willi swoich rodziców w Zakopanem. „Podobnie jak ja był uczniem Stefana Pawlickiego" — powiada autor. Później wbrew oporowi rodziny poświęca się studiom teologicznym. Doszedłszy do przekonania, że zadaniem jego jest połączenie kościołów chrześcijańskich, przyjmuje prawosławie. Zostaje metropolitą. Pisze traktaty teologiczne, wygłasza zdumiewające kazania, zdobywa wpływy o nie spotykanym znaczeniu. Czytamy wyimki tych traktatów. Zapoznajemy się z erotycznymi sukcesami Ponifleta. Wspaniały jest fragment, który opisuje, jak Poniflet kontempluje portret swej kochanki, namalowany przez nadwornego malarza metropolity, Paondelo'a, według zasad strefizmu, które, jak wiadomo, głosił sam Chwistek. W pewnym momencie czuje się wyraźnie powiew wielkiego pomysłu, rozmach i bujność.

Tytuł *Pałace Boga* jest metaforyczny. Irydion Poniflet wygłasza wielkie kazanie o Pałacach Boga, o tęsknocie za Pałacami Boga na ziemi. Prostytutka wzywa go publicznie, aby zszedł ze swego tronu do jej piwnicy i dał świadectwo swoim poglądom. Poniflet — jak w poemacie Dantego — zstępuje do jej świata.

Zasady kompozycji powieści wyjaśnia nam redakcyjna notatka *Czasu* z 1934 roku: „Podajemy czytelnikom naszym fragment z nie drukowanej jeszcze, świeżo ukończonej powieści profesora Leona Chwistka. Utwór ten powieścią w ścisłym tego słowa znaczeniu nie jest — w szeregu rozdziałów przesuwają się przed nami rozważania filozoficzne, zamknięte w siedmiu godzinach, w których bohater, Poniflet, przeżywa siedem grzechów głównych". Ramowy zamysł powieściowy splata się z motywami autobiograficznymi.

We wstępie do powieści Chwistek, przypominając swój dawny utwór pt. *Kardynał Poniflet* (o którym była wyżej mowa), powiada: „Poemat mój zamarł na granicy marzenia o Pałacach Boga, o sprowadzeniu nieba na ziemię i przygotowaniu tego wielkiego zdarzenia. Wielkie pragnienie poświęcenia się dla ludzkości utonęło w namiętności cielesnej, w pysze nieludzkiej, w obawie przed nędzą, w próżniactwie, w żarciu i piciu nadmiernym, w niewczesnym geście rycerskim i chorobliwej zazdrości. Ale Poniflet nie przestał istnieć. Istniał jeszcze do wczoraj. Decyzja przeniesienia się do podziemnej spelunki uczyniła zeń nowego człowieka". Powieść to jakby ogromny monolog wizyjny Ponifleta przeżywającego siedem grzechów głównych: pychę, łakomstwo, nieczystość, zazdrość, obżarstwo i pijaństwo, gniew oraz lenistwo.

Pomysłem *Pałace Boga* przypominają *Boską komedię* Dantego i *Ulissesa* Joyce'a. Nie mówię o wynikach, mówię o pomyśle. Jedno jest pewne: Chwistek mierzył wysoko. Jeżeli nawet spadł, to z wysokiego konia. Wielka strata, że czytelnik polski nie może prześledzić dziejów tego wzlotu czy upadku.

Najciekawsza powieść filozoficzna w naszej literaturze międzywojennej należy — jak dotąd — do rejestru strat wojennych kultury polskiej. Ostatnie zdanie piszę świadomie i prowokacyjnie. W konflikcie Witkacy — Chwistek jestem po stronie autora *Pałaców Boga*. Witkiewicz usunął dziś całkowicie w cień swego wielkiego antagonistę. Witkiewicza się wydaje, jego sztuki wystawia, o nim mówi. Mówi się: to był pisarz obłędny, ale genialny. Czy zawsze broni się ogromu postaci twórcy? Nie sądzę. Częściej broni się Witkiewicza katastrofisty, obrońcy metafizyki, irracjonalisty, publicysty, który postulował prawo do bezsensu i niezrozumialstwa. Chwistek był postacią o podobnej skali — tylko głosił racjonalizm, bronił zdrowego rozsądku, filozofował w dobrej polszczyźnie, opowiadał się za postępem społecznym. A o Chwistku od lat głucho. W zapomnienie poszły lata, kiedy to Karol Irzykowski poświęcił mu studium *Na Giewoncie formizmu*, przedrukowane w *Słoniu wśród porcelany*. Po 1945 roku o Chwistku pisał Jan Kott we wspomnianym wyżej szkicu. Profesor Zygmunt Zawirski zamieścił wspomnienie o Chwistku w *Przeglądzie Filozoficznym* (1946, str. 330-334). *Głos Plastyków* z grudnia 1947 dał o nim dwie pozycje: wspomnienie o przyjacielu ogłosił Zbigniew Pronaszko, a Wojciech Natanson zamieścił szkic pt. *Poglądy estetyczne profesora Leona Chwistka*. Niżej podpisany w swej pracy magisterskiej o formalizmie (Warszawa 1954) poświęcił osobny rozdział poglądom filozoficzno-estetycznym wczesnego Chwistka. Chodziło tam o *Wielość rzeczywistości* i wpływy machizmu — a więc sąd wypadł surowo. To bodajże wszystko. Teraz „Czytelnik", jeżeli wierzyć planom wydawniczym, przygotowuje *Szkice estetyczne* Chwistka w 10 arkuszach. W sumie niewiele. Dlatego apeluję: szukajmy *Pałaców Boga*...

Ludwik B. Grzeniewski

DROBIAZGI SIENKIEWICZOWSKIE

Przed dwoma laty zamieściłem w tym miejscu pierwszą serię drobiazgów Sienkiewiczowskich, a mianowicie — wiadomość o dwóch rękopisach*, które w międzyczasie nabył p. Ignacy Moś (Poznań, ul. Fredry 1). Tym razem chciałbym słów parę poświęcić materiałom znajdującym się w Archiwum Państwowym w Poznaniu. Chodzi o dwie teczki zawierające głównie wycinki prasowe, ale z dzienników trudno dostępnych lub wcale nieosiągalnych, stąd warto do nich zajrzeć. Pierwsza opatrzona sygn. 2806 pt. *Sienkiewiczfond*, druga — sygn. 2807, pt. *Sienkiewiczfeier*. Są to jednak materiały dotyczące utworów przeważnie drobnych, toteż zakładając, że biblio-

* *Twórczość*, 1957, nr 3, str. 181—183.

graf Sienkiewicza po teczki te sięgnie — odnotuję tutaj tylko pozycje najciekawsze.

I tak *Gazeta Gdańska* w nrze 3 z r. 1911 zamieściła artykuł zatytułowany *Henryk Sienkiewicz,* w którym czytamy: „[...] w dzisiejszym numerze rozpoczynamy przedruk jego wspaniałej powieści pt. *Krzyżacy*". Ślad to przedruku nader ciekawego, ślad może jedyny, skoro tego rocznika w bibliotekach polskich nie ma. Nie wiemy więc i wiedzieć już pewnie nie będziemy, ile odcinków tej antyniemieckiej powieści cenzura pruska przepuściła. O wiadomość tę warto chyba wzbogacić *Bibliografię dzieł Sienkiewicza,* stanowiącą t. 58 wydania zbiorowego pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego. (Przy okazji dorzucę, na podstawie własnej kwerendy, jeszcze jedną pozycję: *Pan Wołodyjowski, Gazeta Gnieźnieńska,* 1895, nr 1 i nn.).

Także *Dzieła Sienkiewicza w przekładach,* więc t. 59 wspomnianego wydania zbiorowego, pomnożyć można o parę — choć drobnych — tłumaczeń niemieckich:
List do Karola Rosego — Schlesischer Zeitung, Wrocław 1902, nr 676;
List otwarty do J.C.M. Wilhelma II — Posener Zeitung, 1906, nr 556;
Odpowiedź na listy dzieci poznańskich — Posener Zeitung, 1907, nr 484;
Ankieta w sprawie gwałtów pruskich — Gesamtüberblick, Poznań, 1908, nr 1.

Wreszcie do *Piśmiennictwa o Henryku Sienkiewiczu,* to znaczy do t. 60 wydania zbiorowego, dorzucę też tylko jedną pozycję, ale równie ciekawą. Treść wywiadu udzielonego przez Sienkiewicza korespondentowi turyńskiego *Momento,* B. Czajkowskiemu, znaliśmy dotychczas z krótkiej depeszy w berlińskim *Tageblatt,* a za nim — w *Gazecie Polskiej* i w *Czasie.* Tymczasem *Dziennik Poznański* w nrze 238 z r. 1905 przynosi tekst prawie pełny, wielokrotnie przerastający wspomnianą depeszę, w artykule pt. *H. Sienkiewicz o dzisiejszym położeniu w Królestwie Polskim.* Dla interesującego się poglądami politycznymi pisarza znalezisko to cenne.

Przy okazji zaglądnijmy jeszcze do poszytu opatrzonego sygn. 2809, a dotyczącego jubileuszu Marii Konopnickiej w r. 1902. Dowiadujemy się z nagromadzonych tam wycinków prasowych, że Sienkiewicz miał brać udział w krakowskich uroczystościach jubileuszowych, przypadających na niedzielę 19 października; miał przemówić do jubilatki na przyjęciu w gmachu „Sokoła". Propozycji tej jednak nie przyjął, gdyż — jak stwierdził w liście, streszczonym przez *Dziennik Berliński* w nrze 238 z r. 1902 — na dzień ten „przypada rocznica śmierci jego żony, którą zwykł spędzać w zaciszu domowym, tylko w towarzystwie swoich dzieci".

Szczegółami tymi warto może uzupełnić *Kalendarz życia i twórczości Henryka Sienkiewicza* w opracowaniu Krzyżanowskiego, gdyż autor tej cennej biografii odnotowuje skrupulatnie stosunek pisarza do różnych jubileuszów — to wzgląd pierwszy, a drugi — Sienkiewicz wespół z Adamem Krasińskim wystosował następującą odezwę w sprawie jubileuszu poetki, drukowaną przez *Dziennik Berliński* (1902, nr 272) i *Kurier Poznański* (1902, nr 495):

„Maria Konopnicka święci w roku bieżącym dwudziestopięciolecie swej pracy.

Zaszczytna to i piękna praca, plonem bogate żniwo tej, której z daru Bożego danym przemawiać tak cudnymi dźwiękami mowy polskiej, tak szczerą i głęboką poezją, a która talent swój możny czyni zasługą i ofiarnie oddaje w służbę szlachetną dla podnoszenia serc, krzepienia ducha, kształcenia umysłów — dla prawdy.

Hołd należny tej piękna jasnej kapłance, tej górnej i wielkiej mocy poetce, wyrazić pragnie społeczeństwo nasze wydaniem pamiątkowych numerów czasopism i książek, poświęconych obchodowi srebrnych godów Marii Konopnickiej z literaturą polską.

Ale poza tym uczczeniem, ponad słowo uznania i pochwały należy się poetce coś więcej od społeczeństwa, któremu «swych myśli przędzę i swych uczuć kwiaty» złożyła.

Grono literatów i wielbicieli tego niepospolitego talentu postanowiło zająć się zebraniem funduszu, który by posłużył do polepszenia i zabezpieczenia Marii Konopnickiej materialnego bytu. W tym celu pragniemy nabyć od poetki szereg utworów, które chcielibyśmy wydać na upamiętnienie 25-letniego jubileuszu jej pracy literackiej.

Załączając przeto odpowiedni arkusz dla wypisania kwot na to wydawnict-

wo ofiarowanych, mamy zaszczyt uprzejmie zaprosić Szanowną Redakcję do łaskawego współdziałania w zbieraniu funduszu, który by dozwolił na osiągnięcie zamierzonego celu.

Z poważaniem
Henryk Sienkiewicz,
Adam Krasiński."

Tę nie odnotowaną przez bibliografie sienkiewiczowskie odezwę skomentujmy przypomnieniem, że pisarz już wcześniej troszczył się o „zabezpieczenie Marii Konopnickiej materialnego bytu" — poetka była stypendystką funduszu im. M. Sienkiewiczowej.

Edward Pieścikowski

Z RADZIECKIEJ PRASY LITERACKIEJ

W radzieckiej prasie literackiej ostatnich kilku tygodni znajdujemy coraz więcej wystąpień pisarzy i krytyków poruszających problemy formy, języka utworu literackiego, kultury i wiedzy pisarza, który — jak stwierdza Lew Nikulin — „jest przecież w pewnym sensie literaturoznawcą" (*Litieraturnaja Gazieta* Nr 138, r. 1958). Oprócz talentu pisarz winien posiadać gruntowną znajomość procesów historyczno-literackich, bez której nie będzie nigdy mógł pretendować do nowatorstwa formy. Nie można braku oczytania nadrobić żarliwą wiarą w ideę socjalizmu i komunizmu.

Z podobnych refleksji wcześniej zwierzał się Panfiorow (*Czto takoje sowremiennost', Oktiabr'*, Nr 11, r. 1958). „Nie wiem dlaczego — pisze — utrwaliło się u nas przekonanie, że forma i treść ideowa utworu literackiego — to pojęcia adekwatne, splecione ze sobą jak sznurek skręcony w kształt ósemki. Słusznie wskazuje się młodym adeptom sztuki pisarskiej na źródła ideowe, z których ich twórczość winna czerpać — są to: marksizm-leninizm oraz rzeczywistość radziecka. A u kogoż mają się uczyć formy? O problemach tych się nie mówi, jakby kształt utworu literackiego miał wyrosnąć samorzutnie, niczym broda... Z jakich źródeł winien pisarz czerpać w swych poszukiwaniach formalnych? — zadaje sobie pytanie Panfiorow. — Oczywiście u mistrzów prozy — odpowiada. „Nie wszystkie jednak dzieła pisarzy, nawet genialnych, mogą stanowić takie źródło. Kiedy, na przykład, w trakcie pisania przeżywam kryzys »formy«, sięgam raz jeszcze do *Rodziny Artamonowych* Maksyma Gorkiego, a nie do *Klima Samgina*. Zgadzam się najzupełniej z myślą przewodnią tej ostatniej powieści. Arcydziełem literatury światowej jest jednak *Rodzina Artamonowych*, przede wszystkim ze względu na swe walory literackie, a także oczywiście z uwagi na myśl przewodnią."

Panfiorow nie zgadza się z treścią ideową takich utworów, jak *Wielkie stado* Giona czy też *Na zachodzie bez zmian* Remarque'a. „A jednak studiuję warsztat twórczy tych pisarzy... Któż to powiedział, że dany utwór należy odrzucić dlatego tylko, że nie odpowiada nam ideologicznie? A jeżeli utwór ten jest świetnie napisany? Dlaczegoż nie mielibyśmy studiować jego formy literackiej?

Czytelnik nasz, którego czas wypełniony jest po brzegi, oczekuje od nas utworów nie tylko ideowych, lecz również doskonałych pod względem formy."

Panfiorow przypomina, że o ile dawniej wiedza zamknięta była w kilkunastu podręcznikach, to obecnie opanowanie jej podstaw wymaga przewertowania olbrzymiej ilości tomów. „Domagają się oni od pisarzy książek o bogatym ładunku ideowym, lecz jednocześnie skondensowanych, zwartych pod względem formy."

Szczegółowiej omawia te sprawy I. Kozłow (*Litieraturnaja Gazieta* Nr 144, 1958 r.), przytaczając liczne przykłady ze swej praktyki redaktorskiej. Zwraca on uwagę, iż do wydawnictw napływa coraz więcej utworów napisanych niechlujnym językiem, ubogich pod względem treści, choć niewiary-

godnie rozwlekłych. Wspomina swe spotkanie z Izaakiem Bablem, który, zapytany, dlaczego nie pisze powieści, odparł: „Gdybym mógł napisać ośmiusetstronicową powieść, zachłysnąłbym się na pewno ze szczęścia. Fabuła nie stanowi dla mnie problemu, radzę sobie również z kompozycją, największe jednak trudności mam z językiem. Nie potrafiłbym naskrobać ośmiuset stronic".

„Nie było w tym ani pozy, ani snobizmu — pisze Kozłow. — Czasy, w których żyjemy, domagają się dzieł wielkich, lecz zarazem syntetycznych, obrazowych. Tymczasem obserwujemy zjawisko wręcz odwrotne. I nie można w żaden sposób nazwać normalnym faktu, że do gatunków tak trudnych, jak trylogia, i wymagających dużej umiejętności organizowania i komponowania ogromnego materiału literackiego zabierają się początkujący literaci, którzy nie napisali dotąd najmniejszego choćby opowiadania."

Za ten stan rzeczy odpowiedzialna jest w dużej mierze krytyka — mówił Sz. Daniani na piątym zjeździe pisarzy gruzińskich. Czytając artykuły krytyczne w naszej prasie można by dojść do wniosku — stwierdza — że „w literaturze radzieckiej powstają wyłącznie arcydzieła, zaś wszyscy pisarze radzieccy są — jeśli nie geniuszami, to w każdym razie pierwszorzędnymi mistrzami słowa". I. Kozłow zaś sądzi, że pisarze, obarczając redaktorów obowiązkiem wyszlifowania autorskiego tekstu, zmniejszają w ten sposób własną odpowiedzialność za jakość drukowanego słowa. Panuje bowiem przekonanie — stwierdza — że każda powieść może ujrzeć światło dzienne, jeśli jej autor „dostanie mądrego redaktora", który „opracuje jego materiał literacki". „Okazuje się — pisze Lew Nikulin — że istnieje nawet taki termin »*oblitieraturit'*« materiał literacki... Oto dlaczego często tak smutny jest los pisarzy, którzy napisawszy jedną powieść przychylnie przyjętą przez czytelników, milkną na całe dziesięciolecia."

W artykule swym Lew Nikulin porusza również problem poziomu kulturalnego pisarza. Jego zdaniem, pisarz winien znać choćby jeden język obcy. „Często słyszy się — pisze — jak literaci nasi z zażenowaniem mówią o kłopotach, które mieli za granicą z powodu braku znajomości języków obcych. »Jesteśmy jak głuchoniemi« — mówił mi pewien stary pisarz należący do pokolenia rewolucjonistów. Pokolenie to można usprawiedliwić, wkroczyło ono bowiem do literatury wraz z rewolucją, a w wirze wypadków rewolucyjnych uczyć się nie było łatwo. Lecz cóż stoi na przeszkodzie, by słuchacz Instytutu Literatury przyswoił sobie choćby jeden język zachodni albo wschodni?..." Literaci powracając do kraju z wycieczki zagranicznej dzielą się swymi wrażeniami z czytelnikami, piszą artykuły, szkice. „Nie można powiedzieć — mówi Lew Nikulin — żeby szkice te były powierzchowne jak dawniej. Tym niemniej brak im wartości poznawczych i głębi spostrzeżeń. Niektóre z nich pozostawiają nawet przykry posmak: widzicie — wyznają ich autorzy — nie jesteśmy uczonymi ani znawcami — piszemy tylko to, co czujemy, wybaczcie nam... Jeśli więc dany autor pisze »jak może« i nie ma o czym pisać, niechaj już lepiej milczy." Brak oczytania, znajomości współczesnych prądów literackich na Zachodzie utrudnia pisarzom radzieckim prowadzenie z przedstawicielami zachodniego świata kulturalnego dyskusji ideologicznych, polemiki opartej na rzeczowych argumentach. „Pisarzom radzieckim przebywającym za granicą zdarza się niekiedy polemizować z naszymi ideowymi i estetycznymi przeciwnikami, z »modernistami«, »abstrakcjonistami«, z literatami zagranicznymi głoszącymi reakcyjne, burżuazyjne, dekadenckie »teorie«. Czyż nie jest to zrozumiałe? Aby odnieść prawdziwe zwycięstwo w tej szermierce słownej z przeciwnikiem, trzeba znać istotę jego poglądów, jego słabe miejsca, pochodzenie »teorii«, które przeciwstawia on metodzie realizmu socjalistycznego." Pisarz musi więc nie tylko pisać — to aksjomat — lecz również czytać „zawsze i wszędzie, o każdej porze... Niektórzy początkujący pisarze sądzą, że Instytut Literatury, który ukończyli, uzbroił ich w dostateczną ilość wiadomości, że z chwilą otrzymania dyplomu stali się ukończonymi już pisarzami. Tymczasem koniec studiów oznacza właśnie początek drogi twórczej...".

Lew Nikulin w artykule swym powraca do sprawy wielokrotnie już poruszanej — mianowicie do krytyki, która

mogłaby odegrać — jak sądzi — ogromną rolę na polu podniesienia poziomu kulturalnego pisarza, gdyby była krytyką prawdziwie rzetelną, precyzyjną, gdyby była w stanie dać z siebie coś pożytecznego. „Taka krytyka mogłaby podnieść poziom kulturalny pisarzy, lecz, niestety, zdarzają się krytycy i literaci, którzy zapominają nie tylko o pisarzu i jego utworze, lecz także o czytelniku; obficie czerpiąc ze spuścizny krytycznej Bielińskiego i Czernyszewskiego, zapominają, że pisarze ci władali pięknym językiem rosyjskim." Lew Nikulin potępia krytyków, którzy przymykają oczy na niechlujny język, brak kultury pisarskiej, ignorancję tych literatów, którzy podejmują w swych utworach tematy aktualne, co— jego zdaniem — sprzyja rozwojowi koniunkturalizmu.

Uwagę krytyków radzieckich przykuła ostatnio nowa powieść Wiery Panowej *Sentymentalna powieść*, drukowana na łamach czasopisma *Nowyj Mir* (Nr Nr 11—12, 1958 r.).

B. Suczkow (*Znamia*, Nr 1, 1958 r.) zarzuca pisarce „jednostronne pojmowanie humanizmu socjalistycznego.... Czy Panowa tego chce, czy też nie, wszystkie węzłowe problemy opisywanej epoki (okres NEP-u) sprowadza do sfery stosunków osobistych bohaterów, traktując obiektywnie istniejące zjawiska społeczne jako sprawy drugorzędne i nieistotne. Dlatego też tło minionej epoki, w której rozgrywa się dramat Sewastianowa, nosi charakter książkowy, dlatego też klimat powieści został namalowany w sposób naturalistyczny i powierzchowny". Dlatego też — zdaniem autora artykułu — tak stateczny jest charakter bohatera głównego, trudno bowiem sobie wyobrazić coś uboższego niż koleje losów bohatera, który potraktowany został przez pisarkę nie jako wytwór społeczny, lecz *„czastnoje lico"*.

Zarówno B. Suczkow, jak i W. Druzin (*Litieraturnaja Gazieta* Nr 140, 1958r.) uważają, iż główną wadę powieści Panowej stanowi wysunięcie na plan pierwszy wątku miłości Szury Sewastionowa do mieszczanki, „dużej" Zoi, co z kolei doprowadziło pisarkę do „systematycznego obniżania patosu bohaterstwa", tak charakterystycznego dla młodzieży komsomolskiej lat dwudziestych. „Stopniowo temat komsomolski rozpłynął się; zbladły, a nawet zniknęły postacie wielu komsomolców, pozostał patos wyszukiwania ciągle i wszędzie kontrastów i sprzeczności..." *Sentymentalnej powieści* — konkluduje autor — obfitującej w podpatrzone z talentem i darem obserwacji szczegóły, brak uogólniającej myśli przewodniej — wielkiej idei. Narracja, rozpoczęta z rozmachem, odbiegła od spraw wzniosłych i została rozdrobniona na poszczególne wątki.

Otwarta w styczniu tego roku wystawa plastyki krajów obozu socjalistycznego spotkała się z dużym zainteresowaniem zarówno publiczności, jak i prasy radzieckiej, stała się swego rodzaju impulsem do rozważań na tematy malarskie. Ożywioną polemikę wywołał dział plastyki polskiej. N. Żukow (*Litieraturnaja Gazieta*, Nr 8, 1959 r.), nawołując do walki z abstrakcjonizmem, uważa, że jest on dopuszczalny jedynie w sztuce stosowanej i dekoracyjnej. „Dziwne jest jednak — pisze — kiedy z abstrakcji, i w dodatku bez decyzji kolorystycznej, artysta usiłuje stworzyć samodzielne dzieło sztuki. Przykładów takich, niestety, dostarcza dział sztuki polskiej; byłoby rzeczą pożyteczną, aby autorzy podobnych dzieł zapoznali się z opinią publiczności zwiedzającej wystawę.

Oto grafika T. Kulisiewicza. Nie można zaliczyć go do czystych abstrakcjonistów, niemniej jednak kierunek jego twórczości wydaje mi się błędny.

Jak widać z katalogu, w serii rysunków ilustrujących życie chłopów podjął on temat ważki i społecznie pożyteczny. Jeśli się jednak przyjrzeć wszystkim eksponatom z tej serii — mam pewność, że z opinią moją zgodzi się wielu — nie widać w nich chłopów. Ludzie stali się dla artysty jedynie pretekstem do rozgrywek czysto estetycznych. T. Kulisiewicz niewątpliwie posiada wyrafinowane poczucie równowagi elementów plastycznych. Wie, ile i jakich linii trzeba rzucić na określony format papieru i w jaki sposób je połączyć z plamą i zaciekiem; są to jednak jedynie popisy wirtuoza. Nie próbujcie szukać w tych rysunkach charakterów i psychologii — nie znajdziecie ich; gdyby jednak ktoś usiłował wyobrazić sobie, jak wyglądały prototypy postaci, które Kulisiewicz rysuje, zrobiłoby mu się tylko przykro za tych chłopów, którzy posłużyli mu jako modele."

U innych przedstawicieli polskiego modernizmu Żukow nie dostrzega „nawet elementarnej kultury warsztatu twórczego". „Wszelkimi sposobami usiłuję odpędzić od siebie taką myśl — pisze — nie mogę bowiem uwierzyć w podobną ewentualność, ale proszę mi udowodnić, że E. Eibisch, który nosi zaszczytne miano profesora sztuk pięknych, umie rysować. Nie widzę tego na podstawie jego prac, jego kobiet, dziewcząt, martwych natur, które charakteryzują się niepewną kreską, zaś ich ekstrawaganckie pozy, nienaturalne załamania rąk, są wynikiem, jak mi się wydaje, nieumiejętności odtwarzania przyrody w jej dynamice i naturalności.

Proszę mi udowodnić, że A. Marczyński, również profesor i abstrakcjonista, jest wrażliwy na barwy, że brudne w kolorach, pozbawione smaku kolorystycznego płótna wyrażają coś sensownego. Myślę, że niesposób tego udowodnić."

Sztuce polskiej Żukow przeciwstawia rumuńską. Wyróżniając obraz Baby *Chłopi* — jego zdaniem jedno z najlepszych płócien wystawy — szczegółowo omawia jego kompozycję. „W kierunku widza — pisze — kroczy grupa chłopów. Są tu mężczyźni, kobiety, dzieci, jedna z chłopek trzyma niemowlę na ręku. Z lewej strony, na horyzoncie, zapada mrok, zachodzi już dzień... Idą ludzie po ciężkim dniu pracy. Spracowane bose nogi stąpają szybko i ciężko. Pierś starego chłopa bieleje spoza niedopiętej koszuli, śpiące dziecko tuli się do matki — nie ma tu żadnego zbędnego szczegółu, zaś wizerunek ludu pracującego władczo przykuwa widza do tego obrazu." Zdaniem Żukowa taka właśnie powinna być droga rozwojowa sztuki. „Jest to droga, jaką kroczą artyści czescy, niemieccy, chińscy, radzieccy, wietnamscy."

René Śliwowski

WSPÓŁCZESNA POWIEŚĆ HISZPAŃSKA

Powieść hiszpańska, którą w roku 1925 skazał na zagładę José Ortega y Gasset w swoim słynnym szkicu o dehumanizacji sztuki, przeżywa dziś swoje odrodzenie. Wiele się o tym pisze za granicą, a ostatnio — choć najczęściej w formie przedruków — wspominało się także i u nas.

Ów renesans, a raczej wyzwolenie powieści, jak nazywają to Hiszpanie, kojarzy się przede wszystkim z jednym nazwiskiem. Nazwisko to — Camilo José Cela — dziwnym trafem dotychczas prawie nie pojawiało się w naszej prasie, a przecież jest jednym z tych, które najwięcej nowego wniosły do literatury naszych czasów.

Aby lepiej zrozumieć znaczenie Celi, trzeba wspomnieć o sytuacji, w jakiej znalazła się powieść hiszpańska przed wybuchem wojny domowej. Wskazania Ortegi y Gasseta stały się artystycznym *credo* większości intelektualistów, a powieść zeszła do rzędu najpośledniejszego z gatunków literackich, uprawianego przez nieliczną garstkę pisarzy i służącego bardziej igraszkom słowa niż wypowiadaniu myśli. Zamknięty w swej wieży z kości słoniowej Ramón Gomez de la Serna wykuwał i rzeźbił swoje misterne metafory, Ramón Perez de Ayala w artystyczną formę przyoblekał uczone abstrakcje, Ramón del Valle-Inclán snuł swoje marzenia estety. Arystokraci ducha, jak Azorin i Gabriel Miró, odtwarzali piękno hiszpańskich pejzaży i dzieł sztuki, wolni od wszelkiej troski socjalnej, od wszelkiego kontaktu z rzeczywistością. Na tle tej panoramy wyróżnia się tylko Pio Baroja jako jedyny autentyczny powieściopisarz. Ale jego dzieło, proste i naturalne, otwarte dla czytelnika, jest czymś zamkniętym, jeśli chodzi o myśl, o postawę wobec życia. Pio Baroja stawia problemy, ale nie szuka rozwiązań i nie wierzy w rozwiązania. Dlatego jego twórczość prawie nie znalazła naśladowców i nie wywarła wpływu na innych pisarzy.

Jedyny wyjątek stanowi Camilo José Cela, którego w pewnym stopniu

uważać można za kontynuatora myśli dziwacznego Baska. Pełen sprzeczności i paradoksów jak Baroja, Cela tak jak on jest przypadkiem specjalnym, figurą stojącą na rozdrożu i z dala od innych. Urodzony w roku 1916, jest zbyt stary, żeby go zaliczyć do pisarzy młodej literatury powojennej, a jednocześnie za młody, by reprezentować okres republiki. Jego rolą było wyrwać powieść hiszpańską ze stanu apatii i wegetacji, w jakim pogrążyła ją wojna domowa, i uczynić ją znów dziełem sztuki. Cela mógł spełnić tę rolę, niełatwą w okresie szalejącej cenzury, ponieważ w czasie wojny bił się po stronie nacjonalistów i ponieważ, w przeciwieństwie do innych pisarzy tego obozu, obdarzony był talentem. Spłatał więc figla cenzurze publikując w roku 1941 swoją pierwszą powieść, *La familia de Pascual Duarte*. Data wydania tej książki (w kilka tygodni później zresztą skonfiskowanej) stanowi punkt zwrotny w rozwoju współczesnej nowelistyki hiszpańskiej. Ta krótka, bo licząca niespełna dwieście stron historia chłopa z Estremadury, mordercy własnej matki i paru innych osób, jest pierwszą na przestrzeni przeszło dwudziestu lat powieścią, która nosi cechy realizmu i nie służąc wyłącznie celom konsumpcyjnym „chleb nazywa chlebem, a wino — winem", jak się mówi w kraju Cervantesa. *Rodzina Pascuala Duarte* kontynuuje najlepsze tradycje szesnasto- i siedemnastowiecznej powieści „łotrzykowskiej" *(novela picaresca)* i jest na wskroś hiszpańskim połączeniem realizmu, moralizatorstwa i groteski. Ta fascynująca opowieść, zadziwiająca brutalnością i cynizmem, ale głęboko ludzka, posuwająca barojizm do przesady, a barojańską negację do skatologii, dała początek serii powieści ultra-czarnych, których autorzy wypaczyli myśl Celi i stworzyli kierunek zwany „tremendyzmem', zresztą krótkotrwały i należący już do przeszłości.

W ciągu tych osiemnastu lat, które minęły od czasu wydania *Rodziny Pascuala Duarte*, dzieło Celi wzbogaciło się o kilkanaście tomów o bardzo różnorodnym charakterze i wartości, ale zawsze uderzających swoją oryginalnością i skłóceniem z tradycyjną formą. Najbardziej znane z nich to *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, 1944, „pastiche" najsławniejszej z powieści łotrzykowskich, *Viaje a la Alcarria*, szkice z podróży po Hiszpanii, których pierwszy tom ukazał się w roku 1948, a najnowszy *(Judios, Moros y Cristianos)* przed kilku miesiącami, *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, 1953, próba powieści pisanej w drugiej osobie, wprowadzająca na scenę kobietę, która rozmawia ze swym zmarłym synem, i *La Catira*, 1955, powieść, której akcja rozgrywa się w Wenezueli, ale intryga schodzi na drugi plan, wchłonięta przez igraszki słowne.

Najznakomitszym dziełem Celi, usuwającym w cień wszystkie inne, jest powieść *La Colmena — Ul* (która wkrótce, podobnie jak *Rodzina Pascuala Duarte*, ukaże się nakładem „Czytelnika"). Książka ta, choć krąży w tysiącach egzemplarzy po całej Hiszpanii, nigdy nie została wydana w tym kraju. Jej pierwsze wydanie ukazało się w Argentynie, w roku 1951, dwa następne, w roku 1955 i 1957, w Meksyku. „Moją powieść — pisze Cela w przedmowie do pierwszego wydania — jest tylko bladym refleksem, cieniem gorzkiej, bolesnej, intymnej rzeczywistości dnia powszedniego. Nie pragnie być niczym więcej — ale też niczym mniej — niż strzępkiem życia, odtworzonym wiernie, krok po kroku, bez przystanków, bez niezwykłych tragedii, bez litości — tak jak życie płynie, dokładnie tak jak życie płynie." „Ul" Celi to Madryt w roku 1942. W czasach gdy reszta Europy przeżywa kataklizm drugiej wojny światowej, w neutralnym państwie hiszpańskim, którego władze popierają i pragną zwycięstwa Niemiec, żałosna, oszukana ludność szamocze się z problemami codziennej egzystencji. W powieści nie ma intrygi, tylko seria następujących po sobie scen, w których występuje mnóstwo osób (sto sześćdziesiąt, według oświadczenia Celi w nocie do pierwszego wydania, trzysta czterdzieści osiem według spisu zamieszczonego na końcu książki) z różnych środowisk prócz tych najbardziej uprzywilejowanych. Czasem losy ich się krzyżują, czasem biegną różnymi drogami. Przypomina to wielki fresk, w którym nagromadzone figury powtarzają się periodycznie w rozmaitych pozach. Nie ma wśród nich hierarchii, nie ma kompozycji architektonicznej, raczej coś w rodzaju montażu, jak u Dos Passosa w *Manhattan Transfer*.

Sam Cela określił swój utwór jako „powieść-zegarek, złożoną z mnóstwa kółek i maleńkich cząsteczek, które zazębiają się jedne o drugie, żeby mechanizm mógł się poruszać“*. Miejscem, gdzie spotykają się bohaterowie powieści, jest kawiarnia donii Rosy, pod której argusowym okiem rozgrywają się drobne ludzkie dramaty. Przychodzi tu pewien przemysłowiec, który w tej chwili ma złą passę i robi złe interesy, zrujnowany bogacz, który dumnie żebrze o papierosa, stara panna, która „bardzo by się obraziła, gdyby ją nazwać prostytutką, tak wiele ma godności i tak znikome korzyści ciągnie ze swych przyjaźni“, para pederastów, upadły mąż stanu, skazany na bezrobocie, doña Visitación, bigotka, która marzy o bogatych mężach dla swych córek, poeta republikański Martin Marco, któremu grozi niebezpieczeństwo ze strony policji, bliżej nie określone, ale jasne dla każdego czytelnika („Czytałeś gazetę? — pyta jeden z jego przyjaciół drugiego. — Trzeba go uprzedzić. Trzeba go gdzieś ukryć.“ Tylko sam Martin niczego się nie domyśla, bo nie miał za co kupić sobie gazety, a tego ranka „nie wiadomo dlaczego, jest właśnie niezwykle wesoły“.), Julita, erotomanka, córka donii Visí, nieodzowny „*sereno*“, czyli stróż nocny, częściowo na usługach policji, muzyk Seoane, który „nie lubi myśleć, chciałby, żeby dni mijały jak najszybciej i żeby już o tym nie mówić“, student, który został pucybutem, aby nie umrzeć z głodu, mały „*cerillero*“, sprzedawca zapałek, który radzi sobie w życiu na różne sposoby, para czcigodnych staruszków, wspominająca czasy dawnej świetności — słowem wszelkie okazy ludzkiego gatunku, najprzeróżniejsze odmiany „*picaro ladrón*“ naszego stulecia, które żyją życiem wegetatywnym bardziej jeszcze niż postacie Pio Baroji, a raczej roją się w tym ulu i brzęczą wokół straszliwej donii Rosy, królowej pszczół. Każdy przeżywa jakiś banalny, często odrażający dramat, każdemu „coś się w duszy gra“, choć nigdy nic romantycznego. Każdy pragnie żyć i poszukać swoją troskę czy przynajmniej zabić czas ogłupiającą, nieproduktywną pracą i uciechami seksualnej natury.

Nie ma tu głównego bohatera, jakkolwiek doña Rosa i poeta Martin występują częściej niż inni. Głównym bohaterem jest miasto, Madryt sprzed szesnastu lat, mikrokosmos hiszpański w najczarniejszych godzinach frankizmu, bez perspektyw, bez pragnień i nadziei, ograniczony do najprymitywniejszych instynktów. Nic dziwnego, że książka ta nie mogła ukazać się w Hiszpanii. Cela wyraża w niej otwarcie swoje obrzydzenie do „nowego ładu“, burzy mity frankizmu, a przede wszystkim mit o wielkości nowej Hiszpanii, o jej powołaniu do wielkich czynów. Strach, choroba, nędza, wstyd, zatwardziałość serca i głupia próżność posiadaczy przeciwstawiona lokajskiej usłużności biedaków — oto co spotykamy na każdej stronicy. Cień wojny domowej, o której mówi się rzadko i półsłówkami, unosi się nad wszystkim. To wojna przyniosła z sobą głód, korupcję, bezrobocie, nagłe kariery jednych, a upadki innych. Dominującym rysem wszystkich tych wegetatywnych egzystencji jest straszliwe ograniczenie horyzontów i obsesja seksualna. „Cała książka Celi — pisze jeden z najbardziej znanych krytyków hiszpańskich, José Maria Castellet — jest pewnego rodzaju symfonią erotyczną, ale chodzi tu o erotyzm smutny, który ma smak popiołu: kobiety sprzedają swoje ciała, a mężczyźni, począwszy od pewnego wieku, wykazują wszyscy jakieś zboczenie, określone z całą konieczną precyzją, a przecież w sposób dość aluzyjny, aby książkę tę można było sprzedać w Hiszpanii.“

W *Colmenie*, jak w całej twórczości Celi, zmysł obserwacji góruje nad wyobraźnią. Mnożąc bez końca swoje postacie autor nie zagłębia się w psychologię. Czasem nie wypowiada swoich myśli do końca, opisuje czyny, które mogłyby być kluczem do jakiejś zagadki, które zdają się otwierać jakieś drzwi prowadzące do wnętrza duszy, ale tak się nie dzieje, drzwi pozostają zamknięte i autor zwraca się już do następnego z kolei bohatera. Niemniej każda z tych migawkowych fotografii wykonana jest przez skończonego artystę.

Jakkolwiek autora zdają się znacznie więcej interesować odosobnione akty i odruchy ludzi niż ich reakcje wewnętrzne, nie można tu mówić o dehumanizacji ani o behawioryzmie.

---

* Camilo José Cela — *Mis paginas preferidas.* —

Trudno w ogóle przylepić jakąkolwiek etykietę temu pisarzowi, który uchyla się od wszelkich zaszeregowań i klasyfikacji. Dlatego też, mimo przewagi ponurych barw, książki jego nie nazwałabym czarną. W każdym z opisanych w niej nędznych istnień, opanowanych przez głód i seks, tkliwość lub egzaltacja, a czasem konflikt z sumieniem zapalają na chwilę jakieś blaski, słabe i nietrwałe, ale wystarczające. Cela jest lodowato ironiczny, ale nie okrutny ani pogardliwy. Jego ironia ma w sobie coś rdzennie hiszpańskiego, jest to ironia Lazarilla z Tormesu, Guzmana Alfarache Sayavedry, Pabla z Segovii, Estebanilla Gonzalez, ożywiająca arcydzieła, z którymi powieść Celi wykazuje tak bliskie pokrewieństwo. Pod lodową skorują tej ironii można wyczuć głęboką tkliwość, jaką żywi autor dla swoich postaci, ogromną, potencjalną zdolność do gorących uczuć.

Ul miał być pierwszą częścią cyklu, który Cela nazwał *Los Caminos Inciertos — Niepewne drogi*. Ale choć osiem lat już minęło od wydania pierwszego tomu, dotychczas nie ukazały się następne i nic nie wskazuje na to, aby miały się pojawić w najbliższej przyszłości. W tym czasie natomiast Cela napisał wiele innych książek, o których wspomniałam przedtem, a z których można by wywnioskować, że jego talent skłania się coraz bardziej ku karykaturze i ekstrawagancjom i wydaje się bliski wyczerpania.

Sprzeczności, których tyle wykazuje zarówno dzieło, jak i osobowość Celi. członka Akademii Królewskiej (Academia Real Española) i przewodniczącego kilku oficjalnych stowarzyszeń literackich, a zarazem redaktora *Papeles de Son Armadans*, najbardziej opozycyjnego pisma literackiego w Hiszpanii, wydają się pasjonującą zagadką. Kim jest Camilo José Cela? Czy istotnie, jak utrzymują niektórzy, z Juanem Goytisolo na czele, wyzwolił powieść hiszpańską, utorował przez swój antykonformizm drogę młodym powieściopisarzom? Czy też, jak twierdził Jesus Fernadez Santos w wywiadzie przedrukowanym niedawno przez *Nową Kulturę*, jest to po prostu „pisarz mieszczański, który jako mistrz języka dostarcza rozrywki ludziom swojej klasy, nie przekraczając nigdy granic, które on sam i jego czytelnicy uważają za przyzwoite"? Czy jest wielkim pisarzem, czy tylko najlepszym z pisarzy hiszpańskich? Czy tytułu *Los Caminos Inciertos* nie należałoby zastosować do własnej osoby autora?

Próba odpowiedzi na te pytania przekraczałaby ramy tej notatki informacyjnej, której jedynym celem jest polecić tego arcyciekawego, *par excellence* hiszpańskiego pisarza uwadze naszych czytelników i recenzentów, skłonić krytyków do przerwania głuchej i niesprawiedliwej ciszy, jaka wciąż otacza jedną z najbogatszych literatur europejskich, sięgającą swym wpływem daleko poza Pireneje.

Kalina Wojciechowska

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

Anglia

Lutowy numer LONDON MAGAZINE rozpoczyna John Lehmann obroną *Lolity*. Do głośnego już w prasie literackiej sporu o pornografię dorzuca argumenty nie tyle ważkie, co poparte autorytetem nieskomercjalizowanego stosunku do literatury. Jeśli idzie o temat, to Julia Capuletti była niewiele starsza, co zaś do szczerości pewnych, sparafrazowanych zresztą, opisów, można przypomnieć symbolikę dość przejrzystą dialogów Mercucia z piastunką. Dzieło sztuki różni od pornografii cel ostateczny. Niebezpieczeństwo „dobrej pornografii", które stało się nawet przedmiotem obrad Izby Gmin, jest

sprzecznością samą w sobie. O dobrym pisarstwie nie decyduje zręczny styl, lecz to, co jest za nim. Tandeta nie może być dobra.

Gwoździem numeru jest przekład szkicu Robbe-Grilleta *Stare „wartości" i nowa powieść (Natura, humanizm, tragedia)*. Drukowany w listopadowym numerze *La N.R.F.* jako drugi z kolei atak tego pisarza na podstawowe założenia techniki powieściowej, rozpalił namiętności polemiczne wokół zagadnienia anty-powieści. Dla Anglii, w której jedyna obiecująca grupa „rozgniewanych" nie reprezentuje nawet swojej nazwy, taka dawka szczepionki może się okazać bardzo pożyteczna. Nowy program estetyczny Robbe-Grilleta jest ekstremistyczny, wręcz niemożliwy, jak twierdzą jego przeciwnicy — „nieludzki". Dąży do rozgraniczenia świata ludzi i rzeczy jako dwu układów całkowicie innego rzędu, wzajemnie nieprzenikalnych. Wszelkie sposoby zbliżenia ich należy odrzucić: sympatię jako nierealistyczną, tragizm jako alienujący, dociekanie jako dziedzinę nauki. Na miejsce antropomorfizujących zabiegów (metafora), usiłujących sztucznie zatrzeć dystans, czy — drugiego bieguna tej samej metafizycznej postawy — poczucia absurdu i „mdłości", wynikających z tragizowania tego dystansu, proponuje formalny, zewnętrzny opis. Jeszcze jedna krucjata przeciw mitom, rewizja postaw wyjściowych, która bez względu na to, jakie wyda owoce, zmusi zawodników wstępujących w szranki do odświeżenia rynsztunku.

Marcowy numer *London Magazine* przypomina 85-lecie Sommerseta Maughama, który po 60 latach niestrudzonej pracy pożegnał w tym roku swoich czytelników zbiorem esejów *Points of View*. Wytrawny stylista, choć nie zaliczany do panteonu największych i bardzo angielski w swoim chłodnym sceptycyzmie, ma wysokie wyobrażenie o powołaniu artysty. Coroczna nagroda ufundowana przez niego dla młodych pisarzy jest gestem tym wymowniejszym, że bywa przyznawana ludziom, którzy według jego opinii nie zawsze posiadają kulturę literacką.

Interesującą pozycją typu przyczynkarsko-biograficznego jest wspomnienie Geoffreya Keynesa, *Henry James w Cambridge*, zawierające kilka nie publikowanych dotąd listów Jamesa. Jest to zabawna historia korespondencji Jamesa z trzema studentami Cambridge, która rozpoczęła się od wysłania kartki „hołdowniczej" z okazji Nowego Roku (1906) do 63-letniego wówczas pisarza i doprowadziła do nawiązania kontaktów osobistych. James zwiedził wtedy po raz pierwszy Cambridge i poznał poetę Ruperta Brooka, którego urok osobisty zrobił na nim duże wrażenie.

Korespondencja ciągnęła się kilka lat. Ostatni list do Sayle'a zawierał prośbę o skontaktowanie go z Brookiem, z którym potem spotykał się w Londynie. Cenił wysoko *Sonety wojenne* Brooka i ubolewał nad jego przedwczesną śmiercią. Wstęp do *Listów z Ameryki* Brooka był ostatnią pracą Jamesa.

Mała wprawka stylistyczna Johna Waine *Wstęp do autobiografii* zwraca uwagę jedynie ze względu na nazwisko autora. Uchylenie rąbka tajemnicy warsztatu czy odrobina kokieterii? Są to rewelacje mało rewelacyjne, np. że każda książka to autobiografia, jeszcze jeden wariant własnej historii, a własna historia to także historia innych ludzi, gdyż wszystkie istoty ludzkie są w gruncie rzeczy takie same i cała historia odbywa się równocześnie.

Interesującą propozycję spotykamy w dziale *Mood of the Month* (coś w rodzaju *Sprawy miesiąca*). J. W. Lambert porusza zagadnienie odnowienia teatru przez powrót do utraconych rytmów muzycznych. Dramat powstał z pierwotnego kultu i rytuału i wystarczy przyjrzeć się największym sztukom światowego repertuaru, aby spostrzec, że tę współzależność od motywów muzycznych instynktownie transponują. Naturalizm, obierając za jedyną bazę rozpracowanie intrygi, zniszczył to porozumienie. Lambert zastrzega się, że nie chodzi mu o propagowanie sztuk poetyckich, lecz o specjalne właściwości muzyczne słowa i frazy, nie mające nic wspólnego z jakimkolwiek systemem wersyfikacyjnym. Jako przykład dramaturga rozumiejącego rytm muzyczny słowa wymienia Samuela Becketta, a także Jonesco i jego naśladowców. Wrażliwość tego rodzaju dostrzega również u nowych retoryków, Johna Osborne, Johna Ardena, Peter Shaffera. W ich rękach, podobnie jak u star-

szego od nich amerykańskiego pisarza, Tennessee Williamsa, sztuki stają się coraz bardziej podobne do oper.

Colin Wilson dorzuca głos pokolenia do dyskusji o „nieprzyzwoitości" w literaturze. O ile — stwierdza — używając terminologii socjologów amerykańskich, człowiek dziewiętnastego wieku był *„inner-directed"* i miał ważniejsze sprawy na głowie niż sex, dla współczesnego człowieka każda osoba płci odmiennej jest potencjalnym partnerem. Wszelka próba pokazania tego, co myśli, jest wezwaniem do nieprzyzwoitości. Temat upośledzenia seksualnego Nabokow potraktował psychologicznie, nie opisowo, w grę wchodzi bowiem autentyczne uczucie. Z tego względu książka jego jest bardziej awangardowa niż wszyscy „rozgniewani" razem wzięci.

Wiersze jak zwykle starannie dobrane (Edith Sitwell, P. J. Kavanagh, Sylvia Plath, David Pozner, Helen Spalding), w prozie jak zwykle nowe nazwiska. Opowiadanie Ruth Jorc, nieco dziwaczne, z tomu pod znamiennym tytułem *Historie grzeszne* i opowiadanie „sportowe" Briana Glanville, korespondenta meczów footballowych.

Lutowy numer ENCOUNTER zawiera kilka interesujących pozycji, chociaż raczej z pogranicza literatury. F. W. Dupee w artykule pt. *„Lolita" w Ameryce* opowiada historię książki i jej publikacji. *Lolita* stanowi *curiosum* w sensie sukcesu wydawniczego (240 tys. nakładu) i zwrotny punkt w karierze swego twórcy. Połączenie rosyjskiego pochodzenia Nabokowa z kosmopolityczną kulturą dało krytykom okazję do stawania na głowie. Dostojewski skrzyżowany z Wolterem, tematyka sexu i morderstwa, klasyczny melodramat, aż po *Małe kobietki* — wszystkie analogie były próbowane w poszukiwaniu rodowodu. Dla podkreślenia oryginalności książki pisano, że: „umysł, jaki się kryje za nią, jest tak oryginalny, że mógłby przybyć na ziemię w latających spodkach". Czytelnicy zachęceni przez sprawozdawcę *Sunday New York Times* zaczęli wypełniać rubrykę korespondencji informacjami na temat kultu dzieci w literaturze, od Dantego począwszy aż po Lewis Carrolla. Działający dalej automatycznie mechanizm mitologii bawi, ale zostawia uczucie niedosytu. F. W. Dupee każe domyślać się nam wartości książki jedynie z jej sukcesu. Po epitetach wyrażających niesmak i zgorszenie następują natrętne, reklamowe slogany wydawnicze w rodzaju: „cud przekraczający możliwości naszych najlepszych pisarzy". A wiemy skądinąd, że zasługa rzadko spotyka się z nagrodą, a prawdziwa sztuka z forsą.

Bertrand Russell publikuje drugi z kolei esej z tomu *My Philosophical Developement*, który pokazuje fascynującą nawet dla laika drogę ciągle krytycznego i rozwijającego się intelektu. Zbiór tych esejów, przewodnik dla przyszłych biografów filozofa, ukaże się wkrótce w wydaniu książkowym.

Podobnie rzecz się ma z żywotami ludzi wytyczających nowe trakty nauki, drukowanymi w kolejnych numerach tego pisma przez Artura Koestlera pod zaskakującym tytułem *Sleepwalkers (Lunatycy)*. Końcowy fragment szkicu o Janie Keplerze obejmuje okres wojny trzydziestoletniej oraz ciekawy materiał anegdotyczny. Korespondencja Keplera wprowadza nas w matrymonialną aferę, w której udział brało aż jedenaście kandydatek. Kepler szczegółowo opisuje przebieg eliminacji i związanych z nimi rozterek. Metoda, jaką stosował, dziwnie przypomina historię jego odkryć: błądzenie od jednej hipotezy do drugiej, zakreślanie różnych orbit, pomyłki, obawa pułapek, pedantyczne analizy. W końcu instynkt odkrywcy odnosi tryumf. Perypetie związane z drukiem drugiego najważniejszego dzieła jego życia, *Tabulae Rudolphinae*, tułaczka. Wreszcie w 1929 druk ukochanego i ostatniego dziecka, *Sommium*, marzenie o podróży na księżyc, prototyp *Science-Fiction*.

Informacyjny szkic o nowych kierunkach w poezji hiszpańskiej J. M. Cohena stwierdza raczej żałosną sytuację pisarzy pod rządami Franco. Zamordowanie Lorcii, śmierć Hernandeza w więzieniu zahamowały na dłuższy czas rozwój poezji, która dopiero po 1948 zaczyna odżywać. Odcięta od myśli europejskiej, czerpie z własnych zasobów. Nazwiska Vincente Aleixandre, Damaso Alonso, Gabriel Celaya niewiele nam mówią. Cenzura dalej tropi i przycina śmielsze pędy; ostatnią jej ofiarą jest Blas De Otero.

W numerze marcowym *Encounter* R.H.S. Crossman zamieszcza *Notatnik z Chin* polityka, któremu nie udawały się rozmowy polityczne, interesujący mimo to. Serdeczną daninę wspomnień składa niedawno zmarłej pisarce, Rose Maucaulay, grupa pisarzy będących w bliskich z nią kontaktach — w formie sympozjonu *The Plaesure of Knowing Rose Maucaulay (Przyjemność znajomości z Rose Maucaulay).* Ponieważ Rose przygotowywała antologię *Personal Pleasure (Osobista przyjemność),* przyjaciele postanowili sparafrazować tytuł i poświęcić jej swego rodzaju antologię.

W dziale *Men and Ideas* ciekawy szkic Vincenta Brome *Zygmunt Freud i Havelock Ellis.* Ci dwaj ludzie, którzy mieli tak poważny udział w rewolucji moralnej, wymieniali listy, sprzeczali się i inspirowali wzajemnie zawsze na odległość. Obaj znaleźli się na medycynie wbrew właściwym zamiłowaniom. Ellis zawsze utrzymywał, że Freud był raczej artystą niż naukowcem, gdyż posiadał dar wyobraźni i wczuwania się. Istotnie Freud, który marzył kiedyś o napisaniu powieści, cenił przenikliwość pisarzy w pewnych dziedzinach psychologii, na ogół jednak drażnił go ich dyletantyzm w sprawach naukowych. Ciekawe jest zestawienie tych dwu zupełnie różnych psychik. Ellis wyżywał się w literaturze jako krytyk, eseista i stylista, co wynosiło go ponad przeciętnego seksuologa i zapewniało łatwiejszy sukces. Jako naukowiec nie dorównywał jednak Freudowi. Kiedy u schyłku życia Freud uciekając z zajętego przez Hitlera Wiednia osiedlił się w Londynie, znaleźli się od siebie w odległości kilku mil. Nie zobaczyli się jednak nigdy.

W tymże numerze na uwagę zasługuje opowiadanie Vladimira Nabokowa *The Vane Sister (Siostry Vane)* i artykuł krytyczny Ericha Hellera o Tomaszu Mannie.

at

Francja

Styczniowy numer TEMPS MODERNES przynosi wiele interesującego materiału. Z poloników, w których pismo to się wyspecjalizowało, notujemy tym razem obszerny wybór opowiadań ze *Słonia* Mrożka oraz esej Jana Kotta *Szekspir współczesny.* Poza tym znajdujemy w numerze fragment nowej, nie wydanej jeszcze książki Henri Lefèbvre'a *La somme et le reste,* w której zamierza on zawrzeć dotychczasowe swe doświadczenia życiowe i przemyślenia filozoficzne. Pod wspólnym tytułem *Przypadek Borysa Pasternaka* redakcja zgromadziła trzy eseje K. S. Karola, Colette Audry i Isaaca Deutschera na temat Pasternaka i głośnej jego powieści. Dalekie od histerycznego tonu innych zachodnich wypowiedzi na ten temat, eseje drukowane przez *Temps Modernes,* a w szczególności niezwykle wnikliwy (choć w swoisty sposób „dogmatyczny") szkic Deutschera, wyróżniają się rzeczowością, umiarem i trafnością argumentacji. Obszerne studium Lucia Libertini pt. *Polityka Watykanu za czasów pontyfikatu Piusa XII* nie wnosi do naszej wiedzy o przedmiocie nowych danych.

PREUVES ze stycznia br. przynosi nowe polonicum w postaci kartek z *Dziennika* Witolda Gombrowicza i krótkiego wstępu pióra K. A. Jeleńskiego, o którego przedmowie do francuskiego wydania *Ferdydurke* pisaliśmy w jednym z ostatnich numerów. Mimo obfitości artykułów numer nie zawiera nic specjalnie ciekawego. Nie można tego powiedzieć o numerze lutowym tego pisma, który przynosi ciekawe studium Denis de Rougemonta o nowych metamorfozach Tristana.

Rougemont, próbujący często niefortunnych wypadów w dziedzinę czystej (ale za to bardzo reakcyjnej) polityki, jest socjologiem i zarazem wybitnym krytykiem literackim. Jego książka *L'amour en Occident* jest jednym z podstawowych opracowań dotyczących początków naszej europejskiej obyczajowości. W eseju drukowanym w *Preuves* Rougemont doszukuje się śladów mitu o Tristanie i Izoldzie w trzech bardzo współczesnych powieś-

ciach: *Człowieku bez właściwości* Musila, *Doktorze Żiwago* Pasternaka i *Lolicie* Nabokowa. Już sam zestaw tytułów, niezależnie od sensu nadawanego mu przez Rougemonta, może się wydawać dość dziwny, przyznać jednak trzeba, że choć nie zawsze przekonywająca, argumentacja Rougemonta jest niezwykle zapładniająca i bardzo ciekawa. Poza tym kilka interesujących artykułów politycznych (m. in. Panikkara: *Europa widziana oczyma Hindusa)* i w miarę interesujące kroniki stałych współpracowników.

Lutowy numer LA NEF, świetnie redagowanego pisma, przynosi jak zwykle wiele interesującego i żywo podanego materiału przede wszystkim politycznego. Znakomity szkic literacki Claude Roy o Scott Fitzgeraldzie, amerykańskim „dziecięciu wieku", pisarzu zupełnie u nas nieznanym (a i we Francji zdaje się nie bardzo). Sądząc z tego, co pisze o nim Roy, i z rangi, jaką mu przyznaje, warto by się nim może zainteresować bliżej. Dwie bardzo interesujące prace socjologiczne: ankieta Serge Malleta o warunkach pracy robotników i nowych stosunkach społecznych wytwarzających się w nowoczesnych, zautomatyzowanych fabrykach oraz artykuł Edgara Morina pt. *Towar ludzki,* o metodach i założeniach nowoczesnej reklamy, warte są także zasygnalizowania.

Styczniowy numer LETTRES NOUVELLES przynosi ostatnie, nie znane jeszcze wiersze przedwcześnie zmarłego poety, Yvan Golla, fragment nowej powieści Geneviève Serreau (bardzo ciekawie się zapowiadającej), opowiadanie Lu-Suna *Szable,* parę interesujących szkiców krytycznych(znów jeden o Scott Fitzgeraldzie) i stałą kronikę Maurice Nadeau, redaktora naczelnego, poświęconą tym razem uszczypliwościom pod adresem Aragona. (Warto zaznaczyć, że jest to pierwszy głos krytyczny o ostatniej powieści Aragona *Wielki Tydzień,* przyjętej jednomyślnie przez krytykę francuską jako arcydzieło.) Numer lutowy tego pisma (sześćdziesiąty ósmy od siedmiu lat istnienia) jest ostatnim, jaki ukazuje się w postaci miesięcznika. Redakcja postanowiła bowiem wydawać pismo w zmniejszonej do jednej trzeciej objętości, ale w tym samym formacie, jako tygodniowe pismo literackie. Nie ma się ono zamienić w ilustrowany magazyn literacki ani tygodnik typu *Express,* a będzie zamieszczać takie same materiały, jak dotychczas (wyróżniały się one zawsze wyjątkowo wyrównanym poziomem), w krótszych odstępach czasu. Redakcja wychodzi z założenia, że formuła miesięcznika literackiego się przeżyła, że od miesięczników stroni szersza publiczność i zamieniają się one powoli w kapliczki (nakład *Lettres Nouvelles* wynosił dotychczas 3 000 egzemplarzy — tygodnik *Lettres Nouvelles* startuje z nakładem 10 000 egzemplarzy). Z żalem żegnamy to doskonałe pismo (bo tak już jest, że człowiekowi żal rozstawać się z tym, co polubił, choćby miał nawet zyskać na zamianie) i czekamy na nowy tygodnik, o którego zamierzeniach, planach i realizacjach będziemy w dalszym ciągu donosić w tym przeglądzie zagranicznym miesięczników literackich. W numerze lutowym, trochę remanentowym, warto zasygnalizować polonicum — esej Sandauera *Rzeczywistość zdegradowana,* młodzieńcze wiersze Butora i ciekawe studium Bernarda Pingauda o powieści analitycznej od *Księżnej de Clèves* po *Dominika.*

LA NOUVELLE REVUE FRANCAISE święci w tym roku pięćdziesięciolecie swego istnienia (z niesławną, kilkuletnią, przerwą w działalności, spowodowaną kolaboracją w czasie okupacji). Jedyny żyjący spośród sześciu założycieli pisma, Jean Schlumberger, wspomina w numerze lutowym swoich współtowarzyszy i okoliczności towarzyszące ukazaniu się *La N.R.F.,* która przez wiele lat ogniskowała w sobie najwybitniejsze zjawiska francuskiej literatury współczesnej i zyskała sobie taką rangę, że sam druk na jej łamach już kreował pisarza. Z biegiem lat obrosła w najpotężniejsze wydawnictwo literatury pięknej, sławnego „Gallimarda", zmierzające dziś do zajęcia monopolistycznej wręcz pozycji na francuskim rynku wydawniczym. I chociaż wydawca pisma w przeciągu pół wieku wzbogacił się niepomiernie, to po piśmie jakoś tego nie widać. Wręcz przeciwnie, dzisiejszej (wznowionej dopiero w 1952 roku) *La N.R.F.* ani marzyć o splendorze przedwojen-

nych numerów, gdzie w jednym nierzadko miesiącu spotykali się na łamach pisma Gide, Proust, Valéry i paru innych, pomniejszych. Zamieniła się ona po trosze w kapliczkę, w której uprawia się ciągle programowy niegdyś (pół wieku temu) antykonformizm, ale zupełnie już dziś ustatkowany i nawet, powiedziałbym, akademicki. Pismo stało się bardzo elitarne i choć przynosi często interesujące materiały, to odstręcza na ogół czytelników pretensjonalnością. Czyta się je wszakoż przede wszystkim dla stałej kroniki Maurice Blanchota, który jest chyba najwybitniejszym dziś krytykiem literackim we Francji. Czy pisze o Kafce (jak w numerze lutowym), czy o *Science-Fiction* (jak w styczniowym), czy o Mallarmé (jak w jednym z ubiegłorocznych), zdumiewa zawsze odkrywczością sądów, trafnością spostrzeżeń, oczywistością wniosków — które oczywiste przedtem bynajmniej nie były. Poza Blanchotem numery styczniowy i lutowy przynoszą piękne opowiadanie André Pieyre de Mandiargues *Akt pośród trumien,* ciekawy esej E. M. Ciorana *Przyjaciele moi, tyrani* o problemie fascynacji władzą, fragment dziwnej, przesyconej erotyzmem, prozy Pierre Klossowski'ego oraz pasjonujące (dla laików przynajmniej) studium Wernera Heisenberga *Przyroda w oczach współczesnej fizyki.* Powiecie, że jak na dwa numery, to nie mało? Ależ ja nigdy nie twierdziłem, że *La N.R.F.* jest zła, a że nie dorównuje przedwojennej, to już inna sprawa.

Zdecydowanie niedobrym pismem staje się natomiast na powrót MERCURE DE FRANCE, przynajmniej jeśli sądzić po dwóch tegorocznych numerach. Nie znajduję w nich ani jednej ciekawej pozycji do zasygnalizowania. *Mercure de France* należy do najstarszych francuskich pism literackich i przed pierwszą wojną światową odgrywał w literaturze francuskiej tę samą rolę katalizatora, która w okresie międzywojennym przypadła *La N.R.F.*, a po ostatniej wojnie *Temps Modernes* i *Lettres Nouvelles.* Pismo to podupadło właściwie od lat z górą trzydziestu i nikt by już o nim dziś nie pamiętał, poza starymi abonentami, gdyby parę lat temu nie odmłodziło się radykalnie i nie zabłysło kilkoma z rzędu świetnymi numerami. Ostatnie numery budzą obawę, że znów zapada powoli w starczą drzemkę.

Prawie równie wiekowa LA REVUE DE PARIS nie jest w ścisłym tego słowa znaczeniu pismem literackim, a raczej popularnym magazynem literacko-społecznym, obliczonym na szeroką publiczność mieszczańską. Ogłasza jednak czasami materiały zasługujące z różnych względów na naszą uwagę. I tak na przykład w numerze lutowym przeczytać można korespondencję Ryszarda Wagnera z Ludwikiem II Bawarskim. Nie wiadomo doprawdy, co bardziej w niej zdumiewa: czy podziw i uwielbienie dla artysty, przerastające zwolna u młodego króla w jakąś egzaltowaną i szaleńczą miłość (bez żadnego cudzysłowu), czy też szczwaność wielkiego muzykanta, żyłującego póki co wielkie pieniądze z zakochanego w nim bez pamięci monarchy. Takie formy mecenatu państwa nad sztuką, to dopiero rozumiem! U nas nawet za Sokorskiego takiej idylli nie było.

LA TABLE RONDE, która wystartowała w 1947 roku jako pismo żywe i interesujące, choć nie zawsze sympatyczne (pierwsza zaczęła drukować notorycznych kolaboracjonistów), ostatnio zamienia się powoli w muzeum figur woskowych. Wydaje już tylko specjalne numery, poświęcone jakimś wielkim, ogólnikowym tematom, jak Don Juan, Europa, Islam, Znak krzyża itd. Czasem jest to wielki sukces, jak w wypadku interesującego niegdyś numeru biblijnego, ale najczęściej nuda nie do przebrnięcia, jak w wypadku numeru styczniowego *Co to jest sztuka* czy lutowego *Świadomość własna nauki.* Nudy tej nie ratują nawet wielkie czasami nazwiska współpracowników (Gilson, Maritain, Jean Rostand, Raymond Aron czy Etienne Souriau), darzących to pismo jedynie „wybiórkami". Zanik prawie zupełnie kronik, felietonów, przeglądów prasy i not w drugiej części numeru powoduje wrażenie martwoty i nudy, nawet jeśli w zasadniczej części numeru znajdują się teksty o wyjątkowej wartości (a znajdują się rzadko).

ESPRIT natomiast wznowiło w styczniu tradycję swych rzadkich, ale znakomitych numerów specjalnych, po-

święconych jednemu ściśle określonemu i nie za szeroko ujętemu zagadnieniu. Tym razem numer poświęcony jest *Naukom społecznym w Stanach Zjednoczonych* i opracowany prawie wyłącznie przez wybitnych uczonych amerykańskich. Dla socjologa czy ekonomisty numer ten jest niezbędny do pracy, dla każdego czytelnika pism literackich może być ciekawy. Numer lutowy obok tekstów Maxa Webera *(Etyka i Polityka)* i dalszego ciągu studium Henri Bartoli o ekonomice chińskiej przynosi długi, nie podpisany elaborat młodego krytyka czy pisarza radzieckiego na temat realizmu socjalistycznego, gdzie niektóre słuszne uwagi i sądy okraszone są sporą dozą histerii i nieodpowiedzialnych, nihilistycznych sformułowań. Ten sposób atakowania i tak już skompromitowanej dostatecznie metody nie sprzyja rozsądnej dyskusji, a wywoływać musi tylko zacietrzewienie.

Świetna jak zwykle CRITIQUE, najambitniejsze chyba pismo francuskie poświęcone krytycznej myśli nad literaturą, sztuką, filozofią, socjologią etc., przynosi w numerze styczniowym pasjonujący esej Noel Arnauda o Rémy de Gourmont (w setną rocznicę śmierci) jako teoretyku francuskiego symbolizmu, interesujący szkic Françoise d'Eaubonne o *Dzienniku literackim* Virginii Woolf, wreszcie rozważania Marcel Croesa na marginesie książki wybitnego filozofa, Wladimira Jankelewicza, poświęconej Fauré'mu, Debussy'emu i Ravelowi, pt. *Nokturn*, oraz wiele innych interesujących materiałów, których niesposób tu nawet zasygnalizować.

jl

Niemcy

SIND UND FORM. Ostatni, podwójny numer (5/6) zamyka rok 1958. Treść dwumiesięcznika i tym razem podtrzymuje jego opinię najlepszego czasopisma literackiego Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Pismo często udziela sporo miejsca zagadnieniom specjalnym. Ten numer poświęca wiele uwagi sprawom teatru i filmu. Alfred Klein pisze o dramaturgii Ernsta Tollera i Fryderyka Wolfa, Manlio Dazzi o Goldonim na tle jego epoki, Henryk Mann kreśli krótko, lecz bardzo sugestywnie sylwetkę Reinhardta. O teatrze Szekspira znajdujemy aż trzy prace: Joachim Krehayn zajmuje się *Miarką za miarkę*, H. Mainusch niemieckimi przekładami Schallera sztuk Szekspirowskich, a L. Weltmann angielskimi inscenizacjami Szekspira. Problemów filmu dotyczą dwa artykuły, wspomnienia Eisensteina *(Jak zostałem reżyserem)* i uwagi Herberta Iheringa *O filmie i teatrze*. Jedną z najciekawszych pozycji numeru jest sceniczny utwór Hu Su-hena *Piętnaście miar złota*. Ta sztuka, oparta na starochińskich legendach XII stulecia, powstała w roku 1650 i uległa potem wielu przeróbkom, a w nowszych czasach została zmodernizowana i nawet przekształcona w operę. Przetłumaczył ją doskonale zachodnio-niemiecki pisarz, G. Weisenborn.

Warto poza tym zwrócić uwagę na dalszy ciąg teoretycznej pracy kompozytora Hansa Eislera *O głupocie w muzyce* i na szkic E. Fischera *Sztuka jest nieodzowna — ale do czego*.

NEUE DEUTSCHE LITERATUR. Nr 2, lutowy. Miesięcznik Związku Pisarzy Niemieckich NRD przynosi czytelnikom cztery utwory prozą (nowele lub fragmenty powieści autorów młodszego pokolenia, na ogół mniej znanych. Z krytyki literackiej zasługuje na wyróżnienie duży szkic sędziwego Wiktora Klemperera (znanego romanisty) o *Sukcesie* Liona Feuchtwangera oraz omówienie Ewy Strittmatter dorobku literackiego NRD za rok 1958. Wiele ciekawego materiału informacyjnego zawiera artykuł Helmuta Kaisera relacjonujący o planach wydawniczych Niemieckiej Republiki Demokratycznej na rok 1959. Numer zawiera dużo recenzji bieżących edycji oraz obfity dział not polemicznych.

DIE NEUE RUNDSCHAU. Kwartalnik ten wydaje jedno z największych wydawnictw zachodnio-niemieckich, S. Fischer Verlag we Frankfurcie nad

Menem. Ostatni numer ma międzynarodową obsadę autorską. Z niemieckich pisarzy Rudolf Kassner drukuje długą i nudną rozprawę, która jest na poły traktatem religijnym, na poły historiozoficzną i moralistyczną medytacją. Tytut eseju brzmi *Ślepy strzelec*, a w podtytule czytamy: „Poświęcone duszy suczki Łajki, zabitej we wszechświecie w roku 1957". Rodak Kassnera, Ewald Wasmuth, pisze o poetyce romantycznego pisarza Novalisa. Z Francuzów René Char publikuje notatki z ruchu oporu. Szwajcar Jean Starobinski pisze o poetyce Racine'a, a austriacki prozaik, Aleksander Lornet-Holenia, ogłasza fragment powieści *Prawdziwa Manon*.

AKZENTE, Nr 6. Ostatni numer tego żywo prowadzonego dwumiesięcznika, zamykający miniony rok, jest bardzo urozmaicony. Współczesną prozę eksperymentalną Niemiec zachodnich reprezentują nowele W. Hildesheimera *(Kaszka na naszym ognisku)* i G. Ortleppa *(Monologi)*. Pismo drukujące prawie w każdym numerze słuchowiska radiowe przynosi tym razem słuchowisko Marii Luizy Kaschnitz pod tytułem *Kto się boi czarnego luda?*. W dziale esejów zwracają uwagę: rozprawa G. R. Hockego *O fizjonomii sztuki klasycznej* (Homer i Rafael), szkic E. W. Palma o współczesnej poezji hiszpańskiej i jej związkach z pieśnią średniowieczną, wreszcie *Prolegomena do nowoczesnego dramatu* H. R. Hilty'ego. Numer zamykają rozważania T. W. Adorna, jednego z najbardziej interesujących filozofów i teoretyków sztuki i kultury — *Komentarze do Prousta*. Z nowoczesnej liryki niemieckiej znajdujemy wiersze P. Ruhmkopfa i K. Krolowa.

MERKUR, Nr 132 (luty br.). Ozdobą numeru sztutgarckiego miesięcznika jest przede wszystkim szkic świetnego poety i dramatopisarza, Ericha Kästnera, zaopatrzony tytułem-paradoksem: *Dramaturgia dramatu i dramat dramaturgii*. Są to notatki poczynione przy pisaniu nowej komedii *Epoka lodowa*, którą Kästner ma na warsztacie. Uwagi, bardzo dowcipne, łączą „warsztatowe" refleksje z teoretycznymi spostrzeżeniami ogólnymi o konstrukcji i istocie sztuki dramatycznej. Wzmianki Kästnera są doskonałym dowodem, że można na temat natury estetycznej pisać w sposób barwny i urzekający. Znajdujemy tu również ciekawe opowiadanie K. G. Hufnagela *Słowa o ulicach* i dużą ilość recenzji. Ten dział zawiera między innymi relacje o nowym wydaniu zbiorowym dzieł Georgego, o którym wiele się teraz w Niemczech zachodnich mówi i pisze, oraz omówienie powieści Rezoriego *Gronostaj z Czernopola*, powieści, na którą posypał się grad pochwał zmieszanych ze złośliwymi uwagami krytycznymi.

NEUE DEUTSCHE HEFTE, Nr 55 (luty br.). Numer otwiera ciekawa nowela P. Rosinskiego *Juoni*. Najlepszą pozycją działu esejów jest szkic Hansa Henneckego *Jeden przeciw wszystkim*, analizujący twórczość i osobliwości sylwetki literackiej wiedeńskiego krytyka, felietonisty, komediopisarza, prozaika, satyryka, ironisty, słowem — Karola Krausa, który po wojnie poszedł w zapomnienie, a w dwóch ostatnich latach nagle odżył w pamięci zachodnio-niemieckiej krytyki. Godny przeczytania jest również artykuł Tzermiasa o nowogreckim prozaiku Kazantzatakisie.

Pismo ma chyba najlepiej ze wszystkich miesięczników rozbudowany dział recenzyjny, zawierający omówienia najciekawszych nowości książkowych zarówno z literatury niemieckiej, jak i przekładów. Całość zamykają bieżące notatki oraz bibliografia romańskich czasopism.

rk

Włochy

Styczniowy numer miesięcznika TEMPO PRESENTE, zajmującego się, jak podaje karta tytułowa, „informacją i dyskusją", przynosi na pierwszym miejscu fascynujący esej Bertranda Russella *Autobiografia filozoficzna*. Jest to powieść o drodze myślowej największego współczesnego filozofa, idą-

cej na przełaj przez ostatnie półwiecze dociekań i studiów. Autobiografia zaczyna się od zetknięcia piętnastoletniego chłopca z *Logiką* Stuarta Milla. Prawdziwa pasja filozoficzna rodzi się po trzech latach podczas pobytu na uniwersytecie w Cambridge i trwa po dzień dzisiejszy. Pierwsza jego praca poświęcona została problemowi geometrii, kantowskiemu zagadnieniu „kiedy jest możliwa geometria?". Russell jest wówczas kantystą. Profesora z Królewca zdradził dla Hegla. Ale i ta miłość jest krótkotrwała.

W 1908 roku zbuntował się przeciw monizmowi i idealizmowi. „Nie mogłem znieść zmory — pisze Russell — jaką była dla mnie teoria, że przestrzeń i czas istnieją tylko w mojej myśli.."

Principia Mathematica, trzytomowe dzieło stworzone (1900—1910) wespół z matematykiem Whiteheadem, traktuje o problemach matematyczno-filozoficznych, o logice matematycznej (nauka, w której Polska należy do przodujących na świecie). Głównym celem tego dzieła było wykazanie, że cała czysta matematyka wyprowadza się z przesłanek czysto logicznych i posługuje się wyłącznie koncepcjami dającymi się określić terminami logicznymi. Ale w miarę rozrastania się dzieła powstawały trudności natury logicznej na skutek niedostatecznej precyzji języka.

Funkcja języka, funkcja słowa polega na jego związku z faktami. Ale niektórzy współcześni filozofowie doszli do konkluzji, że słowa żyją własnym, autonomicznym życiem, że nie należy słów konfrontować z faktami. Jest to niemożność poznania faktów, agnostycyzm, który Russell uważa za nonsens. Nonsensem jest utrzymywać, że człowiek nie wie, iż odczuwa ból, słyszy hałas, widzi słońce. Nawet najbardziej zaciekli agnostycy muszą się zgodzić, że zdanie składa się ze słów, i nie mogą negować, że wypowiedzenie lub usłyszenie zdania stanowi fakt, a więc coś, co uważają za niepoznawalne. Język jest przejawem fizyczno-cielesnym, jak chodzenie, jedzenie, picie, i jeśli nie możemy nic wiedzieć o tych faktach, dlaczego mielibyśmy wiedzieć o fakcie, jakim jest język?

Russell, od chwili porzucenia monizmu, przechodził ewolucję filozoficzną. Ale pewnym podstawowym zasadom pozostał zawsze wierny: 1) że „prawda" zależy od specyficznego stosunku do „faktów", 2) że świat składa się z wielu rzeczy pozostających we wzajemnym stosunku, 3) że składnia, to jest struktura zdań, ma na pewno coś wspólnego ze strukturą faktów, 4) że to, co się da powiedzieć o całości, można powiedzieć, nie wspominając całości, o częściach i ich wzajemnym stosunku. O bezsporności tej ostatniej zasady Russell sam nie jest całkowicie przekonany. Teoriom poznawczym opierającym się na tych zasadach poświęcone są najbardziej reprezentacyjne dzieła Russella: *Analiza myśli* (1921 r.), *Badanie znaczenia i prawdy* (1940 r.), *Poznanie ludzkie — jego zakres i granice* (1948 r.).

Russell dzieląc poznanie empiryczne na poznanie siebie samego, na poznanie myśli poza mną i poznanie świata fizycznego ostro atakuje najnowszych filozofów agnostycznych. Od Talesa z Miletu filozofowie starali się zrozumieć świat. Ich optymizm, wiara, że im się to uda, była najczęściej nieuzasadniona, ale zasługą ich było zawsze to, że zostawiali cenny spadek dla swych następców, dając bodźca do dalszych poszukiwań. „Wydaje mi się, że ich zainteresowanie dotyczy nie świata i naszego doń stosunku, lecz chwytów, jakich ludzie głupi używają do mówienia głupstw. Jeśli to jest wszystko, co nam filozofia może ofiarować, nie wydaje mi się godna, żeby się nią zajmowano!"

„Filozofia, która by miała jakąś wartość, winna się oprzeć na szerokiej i mocnej podstawie wiedzy, nie specyficznie filozoficznej. Ta wiedza stanowi glebę, z której czerpie soki drzewo filozofii. Filozofia, która nie czerpie soków z takiej gleby, szybko usycha i przestaje się rozwijać." Tak kończy Russell swoją *Autobiografię filozoficzną*. Można to uważać za jego *credo* filozoficzne.

Z innych pozycji styczniowego numeru *Tempo Presente* wymienić należy artykuł o Osborne'ie. Po wielkim sukcesie *Look back in Anger (Miłość i gniew)* mniejszym powodzeniem cieszą się znacznie słabsze *The Entertainer (Music Hall)* oraz *Epitaph for George Dillon*. Jedyne opowiadanie, jakie znalazło się we włoskim miesięczniku, jest pióra pisarza polskiego, Gustawa Herling-Grudzińskiego. Jest

to opowiadanie o Wieży Trędowatych w Aoście w północnych Włoszech.

Specjalny numer IL PONTE poświęcony jest dziesięcioleciu powstania państwa izraelskiego. Miesięcznik zawiera szereg publikacji na tematy polityczne, ekonomiczne i kulturalne Izraela i daje wielostronny obraz osiągnięć młodego państwa żydowskiego.

js

Związek Radziecki

NOWYJ MIR, uchodzący od dawna za najpoważniejszy radziecki *„tołstyj żurnał"*, stara się ugruntować swoją renomę zwłaszcza od czasu, kiedy jego redaktorem naczelnym został ponownie znany poeta, Aleksander Twardowski. Troska o poziom pisma daje się wyraźnie odczuć w starannym doborze materiałów w dziale krytyki literackiej. Artykuł R. Orłowej i L. Kopielewa *Stracone pokolenie zimnej wojny* jest nader wnikliwym i popartym gruntowną znajomością tematu studium krytycznym o współczesnej literaturze zachodnio-europejskiej. Miłośnicy poezji rosyjskiej z zainteresowaniem przeczytają także dyskusyjną rozprawę S. Sztuta o *Dwunastu* Błoka, zamieszczoną na zasadzie wolnej trybuny.

W dziale prozy zwracają uwagę fragmenty nie dokończonej powieści utalentowanego powieściopisarza, Wiktora Kina, *Po tamtej stronie* oraz urywek autobiograficznego opowiadania *Jak wyjechałem na polski front*. Fakt opublikowania prozy Wiktora Kina świadczy o troskliwym podejściu redakcji *Nowego Mira* do spuścizny po zrehabilitowanych pisarzach.

W związku z 200-ną rocznicą urodzin Roberta Burnsa miesięcznik zamieścił szereg nowych przekładów szkockiego poety, dokonanych przez Samuela Marszaka. Są to małe arcydzieła sztuki przekładowej.

ZNAMIA przynosi w dziale prozy parę interesujących pozycji. Na pierwszym miejscu wymienić należy znakomite, króciutkie opowiadania Jurija Trifonowa *Drogi w pustyni* — o ludziach pracujących przy nawadnianiu Turkmenii. Zwarte, celne, wyprane z wszelkiej deklaratywności, są one przykładem nowoczesnej prozy w najlepszym znaczeniu tego słowa. Należałoby życzyć sobie, żeby jak najszybciej zainteresowały się nimi nasze wydawnictwa. *Znamia* rozpoczęło także druk obszernej powieści Iwana Makarowa *Niebieskie pola*. Jest to ostatni utwór nieżyjącego już dziś autora (Makarow zmarł w 1940 r.), poświęcony socjalistycznej przebudowie wsi radzieckiej.

Znany prozaik i poeta, Konstanty Simonow, wystąpił tym razem w charakterze tłumacza. Przełożył on interesujące opowiadanie o tematyce współczesnej uzbeckiego pisarza, Abdułły Kahhara, pt. *Ptaszek*.

Z artykułów krytyczno-teoretycznych warto zasygnalizować pracę E. Starikowej *O stylu Leonida Leonowa*. Autorka zalicza autora *Złodzieja* do „gogolowskiego" nurtu stylistycznego w prozie rosyjskiej, w którym słowo odgrywa rolę niesłychanie aktywnego, jeśli nie najważniejszego, środka wyrazu. Starikowa przeciwstawia temu nurtowi rygorystyczne tendencje „puszkinowskie", kontynuowane przez Lermontowa, Czechowa i Bunina. Sporo miejsca w pracy Starikowej zajmuje analiza stylistyczna ostatniej powieści Leonowa *Las rosyjski*.

Redaktor OKTIABRIA, Fiodor Panfiorow, stara się nadać swemu pismu żywy i ostry dyskusyjny charakter. *Oktiabr* prowadzi stały dział *Trybuna życia*, na którego łamach toczą się zacięte spory zarówno na tematy literacko-artystyczne, jak i w sprawach pozjazdowych przemian w życiu społeczno-gospodarczym Związku Radzieckiego. W dwóch tegorocznych numerach *Trybuna życia* zamieszcza polemiczne odpowiedzi na artykuł Panfiorowa *Czym jest współczesność*.

Opublikowane utwory poetyckie również prowadzą dyskusyjny dialog. Obok dłuższego poematu młodego poety Roberta Rożdiestwienskiego, *Sput-*

nik, znajdujemy krótki wiersz liryczny nestora poezji radzieckiej, Mikołaja Asiejewa, *Do przyjaciela poety*, w którym przestrzega on przed „nieludzkim, maszynowym patosem". „Sam pisałem o stalowym słowiku — pisze Asiejew— zanim nie usłyszałem w nocy żywego."

W dziale prozy miesięcznik rozpoczął druk obszernej powieści historycznej G. Konowałowa *Źródła*. Duże partie powieści poświęcone są analizie tak interesujących problemów historii najnowszej, jak dojście Hitlera do władzy, polityka mocarstw zachodnich w stosunku do Austrii, Czechosłowacji i Polski, zawarcie radziecko-niemieckiego paktu o nieagresji itp. Autor opisuje także przebieg kampanii wojennej 1939 r. („szaleńcza odwaga polskiej kawalerii"!) oraz wojny radziecko-fińskiej.

Wśród recenzji teatralno-muzycznych zwraca uwagę esej B. Lwowa-Anochina o Halinie Ułanowej, *Poezja tańca*. Autor wyraża opinię, że Ułanowa dokonała takiego przełomu w balecie, jak w swoim czasie Szalapin w sztuce operowej, rozszerzając granice tego gatunku scenicznego. Analizując olbrzymi sukces Ułanowej w jej ostatnim balecie *Stracone złudzenia* Lwow-Anochin pisze: „Tańczyć Balzaka »nogami i rękami«? — wszyscy uważali to za niedorzeczne i nieosiągalne. Ułanowa udowodniła, że jest to możliwe".

ZWIEZDA poświęca swój pierwszy numer tegoroczny w znacznej mierze literaturze białoruskiej. W miesięczniku znajdujemy szereg dobrych przekładów nowych wierszy białoruskich poetów oraz powieść Włodzimierza Dadimowa pod bliskim polskiemu uchu tytułem — *Nad Niemnem*.

Najciekawsze bodaj w styczniowym numerze *Zwiezdy* są dwie pozycje pamiętnikarskie. Pierwsza z nich — to wspomnienia Eugenii Chin o Włodzimierzu Majakowskim. Autorka, która jako młoda dziewczyna poznała Majakowskiego w Odessie, a później często spotykała go w Moskwie i Leningradzie, należała do tego samego środowiska artystycznego, co poeta, i znała „od podszewki" wszystkie sprawy i sprawki literackie owych burzliwych lat. Jej wspomnienia przy całej swej fragmentaryczności i migawkowości pozwalają w niejednym wypadku bliżej i lepiej przyjrzeć się poecie niż liczne obszerne prace przyczynkarsko-monograficzne.

Druga pozycja, o której wspomnieliśmy — to rozdział z niezmiernie pięknie i wzruszająco napisanych wspomnień Wsiewołoda Rożdiestwienskiego (ciekawego poety, zbliżonego w swoim czasie do akmeistów) poświęcony Siergiejowi Jesieninowi. Oprócz pasjonujących epizodów anegdotycznych — znakomicie, z dystansu opisana historia związku Jesienina z Izydorą Duncan— znajdujemy we wspomnieniach Wsiewołoda Rożdiestwienskiego wnikliwe uwagi na temat kryzysu duchowego, który w końcu doprowadził poetę do samobójstwa.

WOPROSY LITIERATURY, organ Związku Pisarzy Radzieckich i Instytutu Literatury Światowej Akademii Nauk ZSRR, nosi rzeczywiście dość akademicki, chciałoby się powiedzieć „polonistyczny" charakter. Jest to pismo obliczone raczej na krąg czytelników zawodowo parających się literaturą. Styczniowy numer *Woprosów Litieratury* przynosi między innymi dwa studia krytyczne, które zainteresują również polskich miłośników poezji rosyjskiej. Są to prace A. Marczenko o warsztacie poetyckim Jesienina oraz I. Rodniańskiej o poezji Mikołaja Zabołockiego. Warto przy okazji zaznaczyć, że kwestia „umiejscowienia" niezmiernie interesującej twórczości niedawno zmarłego poety pozostaje sprawą otwartą, do której coraz częściej powraca radziecka krytyka literacka.

Woprosy Litieratury przynoszą noty bibliograficzne o interesujących wydawnictwach, które ukazały się w ubiegłym roku nakładem Akademii Nauk ZSRR. W pierwszym rzędzie warto tu wymienić *Historię rosyjskiej literatury radzieckiej* (ukazał się dotychczas tom I, całość obliczona jest na trzy tomy), *Historię literatury rosyjskiej* (również pierwszy tom z zapowiedzianych trzech, obejmujący okres od X do XVIII-go wieku włącznie) oraz trzeci a zarazem ostatni tom *Historii literatury angielskiej*, wydawnictwa zapoczątkowanego w 1949 roku. Ukazał się także wybór prac krytycznych poświęconych pisarzom krajów demokracji ludowej, w którym znajdujemy studium o twórczości Igora Newerly.

W kronice kulturalnej *Woprosy Litieratury* zamieszczają obszerne sprawozdanie z odczytu *„Wojna i pokój" w polskiej krytyce literackiej*, wygłoszonego w Muzeum Lwa Tołstoja przez polskiego rusycystę, Bazylego Białokozowicza.

TIEATR, miesięcznik redagowany w sposób interesujący i bogato ilustrowany, kontynuuje publikację arcyciekawych pamiętników jednego z najwybitniejszych żyjących aktorów radzieckich, Igora Iljinskiego. Pamiętniki te odniosły w roku ubiegłym olbrzymi sukces literacki, stając się prawdziwym bestsellerem. Jest to istna kopalnia wiadomości o teatrze radzieckim w okresie jego najbujniejszego rozwoju.

zf

ODWET ZA CONRADA

W numerze niniejszym naszego pisma drukujemy wiersze czterech poetów cudzoziemców piszących po polsku. Dwóch z nich — Niemiec Piotr Lachmann (wychowany w kulturze polskiej) i obywatel Izraela, Meir Persiko — stwierdza w swych listach, że nie mogliby tworzyć inaczej niż po polsku. Myślę, że i dwaj inni, chociaż pisują i we własnym języku, mogliby potwierdzić atrakcyjność poezji polskiej, która im każe zwycięsko mierzyć się z trudnościami naszej wersyfikacji.

Język polski — chociaż nie jest językiem światowym — posiada w sobie specjalną muzykę, specjalne bogactwo, które go predestynują na język *par excellence* liryczny. Sądzę, że i niebywały rozkwit poezji polskiej w dniu dzisiejszym stanowi siłę przyciągającą dla młodych poetów cudzoziemców.

Tym sposobem znajdujemy przedstawicieli obcych narodowości w służbie polskiej literatury. Nie należy wyciągać może z tego zbyt pochopnych wniosków — nie świadczy to jednak źle o polskiej kulturze. Być może któryś z tych cudzoziemców stanie się wybitnym polskim pisarzem. Wzięlibyśmy wówczas prawdziwy odwet za Conrada.

e

HODOWLA DZIKOŚCI?

Niedawno słyszałem przez radio zadziwiająco apodyktyczny i ostry głos jakiegoś krytyka filmowego, odsądzającego od czci i wiary dobry film *Orzeł*... tylko dlatego, że temat tego filmu jest osnuty na tle problemów wojennych. Nikt przeciw tej dziwnej ocenie nie zaprotestował i nikt do tej chwili nie zwrócił uwagi na alarmujący a słuszny głos Wojciecha Żukrowskiego, który w *Trybunie Literackiej* z 1.II. br. wykazał, jakie skutki wywołuje krzywdząca i nieinteligentna publicystyka, zniekształcająca sens naszych przeżyć okupacyjnych.

Autor *Porwania w Tiutiurlistanie* opisuje dwa fakty znamienne. Pierwszy to reakcja sali na filmie o straceńczej obronie Poczty Gdańskiej: „Film na pewno nienatarczywie pokazuje postawę drobnych urzędników, przed którymi staje wielka próba, narzucona przez historię. Bez koturnów i patosu — sprawa postawy, sprawa współodpowiedzialności w obliczu wroga... Sala była pełna młodzieży. Kiedy na ekranie bojówkarz hitlerowski brzytwą przecina pasek u torby polskiego listonosza i rozsypuje mu listy w rynsztok, sala wybucha śmiechem. Czy ten epizod był od strony warsztatu źle zrobiony? Czy należy winić scenarzystę lub reżysera? Nie. Po prostu młodzi widzowie utracili elementarną solidarność z bohaterami z ekranu. Przecież trudno przypuścić, by nie wiedzieli, czym się zakończyła obrona osaczonego gmachu, jaki był ogólny wynik naszej samotnej walki wrześniowej".

Drugie wydarzenie było równie charakterystyczne: „Po wyświetleniu *Zamachu* dwóch wyrostków, przeciągając się, wstaje z foteli. Jeden mówi: »A to lipa!« Drugi: »Dobrze tak gówniarzom! I bez nich wygralibyśmy wojnę!«".

Żukrowskiego zastanowiła „dziwna zbieżność odbioru filmów tej serii przez pewnych krytyków — i tych młodych widzów. Dla nich *Zamach* to tylko polski western, przygoda pełna strzelaniny, a okupacja to sprawa mocnych dreszczów, awanturniczego ryzyka, bimbru i spania z łączniczkami. Ejże, czyżby tak było naprawdę?".

Wojciech Żukrowski jest „wrogiem oglądania tych filmów na klęczkach" i wzdraga się przed „szczodrym rozwieszaniem nimbów". Tęskni jednak za „humanistycznym widzem". Bo że widz „reaguje jak dzikus, nie jest wyłącznie winą oglądanych obrazów. Pierwszy z wymienionych filmów wydaje mi się dobry, oszczędny w wyrazie, odwołujący się do polskiego odczuwania, drugi co najmniej niezły, a sens zamachu na szefa gestapo, Kutscherę, każdemu jest chyba znany". „Według mnie — pisze więc Żukrowski — nastąpiło jakieś zasadnicze pęknięcie w odczuwaniu młodego pokolenia. (...) Skutki są szersze, niż można by przypuszczać. Prawo wahadła. Skoro tamta krew rozlana była tylko głupotą i bezmyślnym szaleństwem, trudno wierzyć w sens jakiejkolwiek ofiary. Powstaje sobkowska postawa: »A cóż mnie to, u diabła, obchodzi? Ja się już Ojczyzną nie dam nabrać!«. Więcej — rodzi się pogarda dla pokonanego, a uległość, fascynacja brutalną siłą, bez względu na jej moralny charakter."

Być może, iż jest w twierdzeniach Żukrowskiego odrobina przesady. Nie wierzę, by cała nasza młodzież została już „znieczulona" na sprawy walki z hitleryzmem. Obserwowałem chłopaczków 10—12-letnich, którzy z entuzjazmem opowiadali o *Zamachu* i *Orle*. Ale faktem jest, że w płytkich recenzyjkach czy artykulikach jest jakaś krzycząca i drażniąca niesprawiedliwość wobec najlepszej części polskiego społeczeństwa, które walczyło z okupacją.

Przed kilku laty rząd NRF zaprotestował przeciw wyświetlaniu na festiwalu w Cannes pięknego francuskiego filmu o obozie w Buchenwaldzie. Dziś nawet w NRF szeroko rozpowszechniony jest film Roberta Siódmaka *SS-owcy działają po nocy*. Czyż znowu ma wrócić stan, gdy cały świat przypominał walkę z hitleryzmem, a u nas milczało się na ten temat?

Jakże tu nie wspominać pięknego poematu Zbigniewa Bieńkowskiego *Bezwzględni*, poświęconego „Dorocie, Ewie i Andrzejowi"?

„O was nie myślę nigdy tak, jak o umarłych.

Twarze wasze nie zobojętniały na gwałtowne bicie mojego serca

i pośród tych tysięcy innych uspokojonych na wieczność wyróżniają się gorączką spieczonych ust i sińcami pod oczyma.

. . . . . .

Tchnienie wasze nie zdołało rozwiać najwątpliwszej z gwiazd, bo nie miało tej siły, jaką zwykło posiadać ostatnie.

Światło dnia rozwidnia was nawet w najciemniejszej nocy, a ciemność wyodrębnia pod najjaśniejszym słońcem."

W. N.

„MIĘSO, WARZYWA I CHLEB WYSTARCZĄ"

O niedocenianiu spraw sztuki, o „kulturalnej obojętności" pisaliśmy niejednokrotnie. Ale oto zanotować trzeba nowe sygnały ostrzegawcze, które wskazują, jak bardzo zjawiska te są aktualne. W *Odrze* z 8.II. ukazał się artykuł Zdzisława Hierowskiego, który przytacza niezmiernie interesujące fakty z tak ważnego pod każdym względem terenu, jak Górny Śląsk. Okazuje się bowiem, iż „łatwo jest zapomnieć lub przeoczyć, że kultura jest także zagadnieniem społecznym, jakąś — i to nie ostatnią — cząstką życia współczesnego człowieka. O to przeoczenie jest tak łatwo, że projektanci i budowniczowie nowych osiedli i dzielnic zapominają zbyt często o budowie kina czy sali widowiskowej, o pomieszczeniach dla księgarń. Mięso, warzywa i chleb wystarczą, do tego alkohol. Biblioteka, punkt biblioteczny? O tym pomyśli się na samym końcu, kiedy nie będzie już w osiedlu miejsca". Bagatela! Podobnie i w Warszawie długi czas zapominano o Bibliotece Narodowej, a w ćwierćmilionowym Trójmieście planiści zapomnieli o konieczności odbudowy spalonego podczas wojny jedynego budynku teatralnego na placu Węglowym.

Drugi fakt, przytoczony przez Zdzisława Hierowskiego: „Dyskusje o sprawach upowszechniania kultury, o to-

rowaniu jej drogi do najszerszych kręgów odbiorców — są ostatnio modne. Są nawet wartościowe, ale często jednostronne i płytkie... W tej ożywionej wymianie zdań nie słyszeliśmy rozsądnych głosów o roli teatru, opery, operetki, orkiestr filharmonicznych, kina, radia i telewizji, nie dowiedzieliśmy się, jak te czynniki wpływają na życie poszczególnych ośrodków... Prawie każda odbyta w ostatnich miesiącach narada kulturalna ograniczała się do zagadnień ruchu amatorskiego".

Hierowski stwierdza także niemal zupełny brak zainteresowania dla spraw sztuki ze strony Związków Zawodowych jako organizacji mającej na celu także i działalność kulturalną wśród swoich członków... „Wspaniałe Leylandy, których śląskim kopalniom i hutom mógłby Orbis pozazdrościć, wożą górników i hutników na świeże powietrze (i wódkę) do Wisły i Szczyrku, wożą do cyrku w Katowicach, na wszystkie ważniejsze mecze, ale nikt jeszcze nie zobaczył takiego autobusu zatrzymującego się przed frontonem katowickiego teatru."

„Dobrze by było — kończy Hierowski — gdyby w toku rozwijania ofensywy na froncie upowszechniania kultury nie zapomniano i o tych sprawach."

W. N.

CO MIESIĄC DRAMAT

Stwierdzenie tytułowe nie jest tylko samą złośliwością. W Polsce istnieje naprawdę autor, który co miesiąc wystawia dramat. Z tym czasokresem to ja oczywiście umyślnie przesadzam, w rzeczywistości bywa bowiem jeszcze krótszy. Ale to brzmiałoby jako dowcip, gdybym napisał: co tydzień dramat. Wcale mi nie do śmiechu. A czy mi wreszcie kto uwierzy, jeśli i to stwierdzenie sprostuję? Bywały bowiem takie tygodnie, w których wystawiano dwa a nawet trzy dramaty tego autora. Nie Lope de Vega on. Nie. To, jak mówiłem, autor polski i współczesny. Sceny użycza mu teatr Polskiego Radia, a audytorium — miliony słuchaczy.

Nie zamierzam bynajmniej mieć za złe Bronisławowi Wiernikowi, że jest autorem płodnym i pracowitym. Czy właśnie to ma mu jednać nieprzyjaźnie? Zupełnie inny, odwrotny jest cel tej notatki: pragnę pochwalić Polskie Radio za wspaniałomyślność, szczodrość, nie powiem rozrzutność, z jaką od lat umożliwia sztukę eksperymentalną. Każda bowiem sztuka Bronisława Wiernika jest eksperymentem. I to w dosłownym znaczeniu eksperymentem. Każda jest wyrazem programowej nienawiści czy też programowej nieznajomości kanonów gatunku, do którego należy. Wiernik do ostatecznych granic wykorzystuje specyficzność radiowego teatru w tym sensie, że pozwala sobie na wszystko. A więc na chaos, nielogiczność, akompozycyjność, hałas, barbarzyński stosunek do muzyki rąbanej, siekanej, zabijanej równie barbarzyńskim słowem, a więc na to, co nigdzie poza radiem nie jest do zrealizowania.

A więc chwalę Polskie Radio za wspaniałomyślność chyba bez precedensu. Powiem więcej: bez precedensu i bez naśladownictwa. Ta wspaniałomyślność Polskiego Radia jest bowiem tak bardzo wyjątkowa, tak całkowicie jedyna, że waham się, czy zapisać ją na dobro Polskiego Radia, czy też na dobro Bronisława Wiernika. W tymże Polskim Radio bowiem także nikogo poza Bronisławem Wiernikiem ona nie dotyczy.

Do czegoż zmierzam więc, bo chyba do czegoś zmierzam. Oczywiście. Chciałbym Polskie Radio prosić, aby— o nie! ani mi w głowie prośba o oszczędniejsze gospodarowanie wspaniałomyślnością. Wprost przeciwnie! Chciałbym Polskie Radio prosić o okazanie wspaniałomyślności sztuce eksperymentalnej w szerszym, nie tylko jednostkowym zakresie. Możliwości Wiernika znamy już na pamięć. A są tymczasem wspaniałe, i to właśnie czysto radiowe dramaty, którym się anteny skąpi nadmiernie. Myślę konkretnie o jednym dramacie, o *Drugim pokoju* Zbigniewa Herberta.

Przed rokiem z trudem przecisnęła się przez sito konkursowe Polskiego Radia sztuka, która jest rewelacją radiofonicznego dramatu. Kto słyszał ją w wykonaniu radiowym, pamięta ją na pewno. Jest nie do zapomnienia. A tymczasem Polskie Radio skąpiło i skąpi nadal tej sztuce wznowień, a jej autorowi, świetnemu poecie, zachęty do dalszej pracy dla radia. Na międzynarodowe konkursy teatru radiowego,

urządzane pod egidą radiofonii włoskiej, nie sztuka Herberta została wysłana, ale oczywiście eksperymenty Bronisława Wiernika. Nie szkodzi. Miło mi donieść, że *Drugim pokojem* zainteresowały się same, bez żadnego oficjalnego poparcia, radiofonie angielska i francuska. Zainteresowały się na pewno nie przez wspaniałomyślność. Mają po prostu ostre poczucie eksperymentu.

A może Polskie Radio, jeśli mu trudno zrewidować co innego, zrewiduje swój pogląd na eksperyment?

wi

PIEKŁO KOBIET

Tym razem z innej beczki będzie. „Książki klubu »Jarzębina« to najpiękniejsze powieści klasyczne i współczesne o tematyce, problemach i postaciach szczególnie interesujących kobiety." To zdanie jest wyjęte z prospektu nowej, jeszcze jednej serii wydawniczej, która właśnie wychodzi w świat pod nazwą „Jarzębina". Nikt nic nie ma przeciwko seriom, a ja jeszcze mniej. Niech ich będzie jak najwięcej. Serie wydawnicze to dobry pomysł, wciągają. Każdy ma coś z kolekcjonera i jak się w serię wciągnie, to już nie popuści. Brawo więc serie, brawo wydawnictwa, które je wymyślają. Nie o to chodzi. Chodzi o adres. Książki klubu „Jarzębina" są zaadresowane do kobiet. Ni mniej, ni więcej.

Toż to przecież najrozleglejszy adres literatury. Czymże bez kobiet byłaby literatura? To one właśnie od tzw. niepamiętnych czasów są całą ostoją i całą nadzieją poezji i powieści. Szkic, ta gawęda o filozofii, życiu i sztuce, im, kobietom, jedynie zawdzięcza swoje istnienie. Można by historię literatur prześledzić biorąc za punkt wyjścia rolę społeczną i umysłowy poziom kobiet. Można by wiele rzeczy. Czyż doprawdy trzeba być dopiero feministą, aby widzieć, że kobieta jest ni mniej, ni więcej, tylko natchnieniem sztuk, od kiedy istnieją? Tutaj jest miejsce na hymn sławiący tym razem nie urodę, szyk, wdzięk, ale intelektualne zainteresowania kobiety. A tu nagle jakby nigdy nic kobieta staje się zwyczajnym adresatem tej, a nie innej, a więc określonej, wyselekcjonowanej paczuszki książek. Te, właśnie te, z klubu „Jarzębina", są dla niej. Nie inne, ale te właśnie. Jakież to są książki?

Zdanie zacytowane na wstępie określa je jako „najpiękniejsze... o tematyce, problemach i postaciach szczególnie interesujących kobiety". Najpiękniejsze są na pewno. *Pani Bovary*, oczywiście. *Manon Lescaut*, bez wątpienia. *Pani Rênal*, chciałem powiedzieć *Czerwone i czarne*, jakżeż by inaczej. *Jane Eyre*... Są to problemy i postacie szczególnie interesujące kobiety. A więc kobiety, jak z tego widać, mają bardzo wyraźne i bardzo jednostronne potrzeby. Interesuje je przede wszystkim, szczególnie, jak powiedziano, jak inne kobiety marzą, kochają, zdradzają i rozpaczają. Dobrano im więc odpowiednie książki. Jednym słowem dla kobiet jest kobiecość. Toż to wynalazek.

I pomyśleć, że my wszyscy zastanawiamy się nad zakresami kultury, nad potrzebami intelektualnymi społecznych grup, szukamy kryteriów, wyznaczników, a to wszystko jest takie proste. Dla kobiet jest kobiecość, dla mężczyzn będzie męskość, dla dziewcząt zapewne dziewczęcość, dla chłopców itd. Tym trybem można by wszystkich odpowiednio obdzielić i usatysfakcjonować. I to nie sięgając poza arcydzieła.

Mam nawet propozycje. — A więc dla czternastoletnich dziewcząt ze względu na odpowiedni wiek bohaterki byłyby idealne *Niebezpieczne związki* Laclosa. Dla czternastoletnich chłopaczków z tych samych powodów *Młodzik* Dostojewskiego. A dla mężczyzn? Dla mężczyzn oczywiście *Gargantua i Pantagruel, Don Kichot, Pan Wołodyjowski*. Bo tak jak kobiety interesuje kobiecość, tak mężczyzn interesuje męskość, tzn. wyżerka, wypitka i wybitka przede wszystkim.

To nie wszystko, aż kłębi się od pomysłów. Mogłyby być na zawołanie serie specjalne do wyboru i do koloru oczu i okładki. Seria imieninowa np. dostosowana do walorów solenizanta: *Dziewczyna o zielonych oczach, Złoty osioł, Kochane maleństwa* itd.

Pozostałoby kilka książek poza seriami, niestety. Bo dla kogo byłby np. *Moby Dick*? — Jak to dla kogo? Dla starzejących się wielorybów oczywiście.

gn

ANTYKWARIAT „WSPÓŁCZESNOŚCI"

Dwutygodnik *Współczesność* wprowadził na ostatniej stronie bardzo niekulturalną zabawę. W rubryce zatytułowanej *Antykwariat* odnotowuje się gaffy popełnione dwadzieścia-trzydzieści lat temu przez pisarzy, którzy dziś zajmują czołowe miejsca w naszej współczesnej literaturze. Materiał czerpią młodzi redaktorzy z prasy literackiej, z felietonów, recenzji, z jakichś drugorzędnych wypowiedzi, z tego zatem zakresu działalności pisarskiej, który najszybciej ulega dezaktualizacji, z rzeczy przygodnych, doraźnie pisanych, które są niezrozumiałe lub nawet śmieszne, jeżeli rozpatruje się je poza ówczesną atmosferą, ówczesnym stylem życia literackiego, poza taką czy inną manierą. Zawsze panuje jakaś maniera — daje się ona szczególnie odczuć w felietonistyce, w krytyce. Najłatwiej przychwycić na niej pisarza młodego, ponieważ literacka młodość przeważnie bywa krzykliwym naśladownictwem. Któż powinien znać lepiej prawa i ciężary debiutu, jak nie młodzi pisarze redagujący *Współczesność?* Któż powinien być najbardziej wyrozumiały dla dwudziestopięciolatków redagujących dwadzieścia lat temu *Skamandra*, jak nie dwudziestopięciolatki redagujący dzisiaj dwutygodnik *Współczesność?*

Z wielką sympatią kiedyś przysłuchiwałem się deklaracji ideowej, którą na zjeździe Związku Literatów Polskich w 1956 składał w imieniu *Współczesności* jej redaktor naczelny. Z sympatią wziąłem do ręki pierwszy numer pisma, który mi wręczył ktoś z tej obrotnej grupy. Spojrzałem na tytuł jednego z wierszy: *Missa solemnia* J. S. Bacha — przeczytałem. Z sympatią podszedłem do redaktora naczelnego pisma i wskazałem mu błąd: ma być *missa solemnis*. Redaktor naczelny spojrzał na mnie niechętnie i oświadczył z powagą: „To było uzgodnione z autorem".

Zamknął mi usta. Odszedłem jak zmyty.

Miał zupełną rację. Każda generacja coś między sobą uzgadnia. Styl, hierarchię wartości, obyczaj literacki. A czasem błędy gramatyczne.

Dobrze, piszcie sobie *„missa solemnia"*, piszcie sobie, jak chcecie. Ale wobec tego pozwólcie swemu rówieśnikowi sprzed dwudziestu lat mieć także swoje dziwactwa.

kij.

KÄSTNER

Erich Kästner ukończył sześćdziesiąt lat. W naszym kraju znają go najlepiej dzieci, czytelnicy *Latającej klasy, Ani czy Mani, 35 maja, Emila i Detektywów* i innych rozkosznych a wesołych książek dla młodzieży. Starsi prawie go nie znają, a szkoda, bo warto. O ile się nie mylę, przed wojną ukazała się u nas jego powieść *Trzej panowie na śniegu* i być może jeszcze *Fabian*. Ale ten prawdziwy Kästner, świetny poeta i dramaturg, jest u nas — raz jeszcze z żalem powtarzam — nieznany.

Ktoś kiedyś nazwał twórczość Ericha Kästnera kopalnią soli attyckiej. W istocie, pan doktor Erich Kästner jest pisarzem jakoś bardzo nie-niemieckim. Ten pesymista, biorący świat poważnie, patrzy nań zezem, z uśmieszkiem, rzec można nawet z uśmieszkiem frywolnym, bez sentymentu, z humorem zaprawionym różnymi ingrediencjami: ostrą musztardą, pieprzem i solą attycką.

Kopalnia tej soli ma dużą ilość pokładów: prozy, poezji, publicystyki, eseju, dramatu. Zbiorowe wydanie dzieł Kästnera, które z okazji jego jubileuszu ukazało się w Niemczech zachodnich nakładem wydawnictwa Kiepenheuer & Witsch (Kolonia), zawiera siedem tomów sporej objętości. Apelujemy do naszych wydawców, by zainteresowali się tym nieprzebranym bogactwem ironii i dowcipu. Cztery i pół kilograma satyry, 2 989 stron rozsądku i mądrości życia.

Kästner (ur. 1899 w Dreźnie) rozpoczął od dziennikarstwa, pisał w młodzieńczych latach w prasie radykalno-demokratycznej. Potem nastąpił gwałtowny przeskok — zajął się poezją. *Serce w talii* (1927), *Hałas w zwierciadle* (1928), *Człowiek udziela informacji* (1930) i *Śpiew między krzesłami* (1932) — oto cztery pierwsze tomy jego poezji. Są to przeważnie wiersze o treści politycznej i społecznej, bardzo zjadliwie, niekiedy cynicznie, a zawsze bezlitośnie przedstawiające życie współczesnych Niemiec. Ich mottem mógłby być początek jednego z wierszy:

„Kennst du das Land wo die Kanonen blühen?"

Większość utworów poetyckich tego okresu, starannie wybranych i dobranych, uzupełnianych nowymi wierszami, znajdujemy w dużym zbiorze pod zabawnym tytułem: *Liryczna apteczka domowa doktora Ericha Kästnera* (1938).

Aurą (choć nie poetycką) swych wierszy przypomina Kästner Heinego. Przez tę twórczość przepływają wszystkie nurty życia codziennego przepuszczone przez filtry surowego krytycyzmu i ironii. W przeciwieństwie do Heinego jest poezja Kästnera odpoetyzowana, trzeźwa, bez słownej ornamentyki. Cała generacja w Niemczech usiłowała przez długi czas rymować na modłę Kästnera, ale kończyło się zawsze na imitacji.

Los, który spotkał Kästnera w roku 1933, był do przewidzenia. Zgodnie z programem narodowo-socjalistycznym książki Kästnera zostały spalone, czego na szczęście uniknął ich autor. Był on jednym z niewielu pisarzy antyfaszystowskich, którym udało się przetrwać w Niemczech czasy Hitlera, a to głównie dzięki pomocy przyjaciół. Po wojnie działalność literacka autora *Fabiana* osłabła. Kästner zamieszkał w Monachium i tam założył literacko-polityczny kabaret *Die Schaubude*. W pięćdziesiątych latach przypomniał się publiczności niemieckiej „tragiczną komedią" *Szkoła dyktatorów*, najlepszym chyba utworem współczesnej dramaturgii zachodnio-niemieckiej. Jest to pamflet na rządy totalitarne i dyktaturę przemocy. Obecnie pisarz przygotowuje nowy utwór sceniczny pt. *Epoka lodowa*.

rk

CO CZYTAJĄ NIEMCY?

Co czytają Niemcy? — to pytanie ma nie tylko znaczenie literackie. Odpowiedź rzuca bowiem światło zarówno na upodobania estetyczne, jak i na styl życia oraz sposób myślenia narodu. Publicystyka niemiecka od czasu do czasu powraca do tego zagadnienia. Na ogół rzec można, że krytycy nie są zachwyceni zainteresowaniami dzisiejszych czytelników i mają im wiele do zarzucenia. „Co się tyczy upodobań literackich — pisze jeden ze znawców przedmiotu — to współczesne Niemcy nie mają obecnie ani rozwijającej się stale tradycji, ani ściśle określonych zainteresowań. Ludzie kierują się panującymi prądami mody, idą ich śladem, nie biorąc w nich bezpośredniego i konsekwentnego udziału. Pod tym względem teraźniejszość różni się stanowczo od lat 1910—1930." Przy tym wszystkim jednak rozwój czytelnictwa w Niemczech zachodnich wykazuje pewne prawidłowości uzasadnione sytuacją tego kraju.

Po zakończeniu drugiej wojny światowej i generalnej klęsce militarnej przez wiele lat dominowała w Niemczech zachodnich książka obca. Kilkunastoletnia izolacja od literatury światowej, spowodowana polityką kulturalną hitlerowców, wzbudziła zainteresowanie dla obcojęzycznej literatury. „Nasi autorzy — pisze Franz Schonauer w *Die Kultur* — milczeli, nie tylko na rozkaz, ale jeszcze bardziej dlatego, że nie mieli nic do powiedzenia i nie mogli wyciągnąć z szuflad wybitnych dzieł. Z drugiej znowu strony rządom militarnym zależało na tym, aby w Niemczech ukazywały się książki z obcych krajów."

Najbardziej aktywnie propagowali swoją literaturę Amerykanie i Francuzi, którzy w swoich strefach okupacyjnych finansowali pisma kulturalne szerzące wiedzę o piśmiennictwie francuskim i amerykańskim i patronowali na wszelkie sposoby jego popularyzacji.

Z obcych pisarzy początkowo najwięcej czytelników zdobyli: Hemingway, Steinbeck, Faulkner, Dos Passos, Green, Gide, Sartre, Camus. Po latach jednak, kiedy minął szok powojenny, warunki się ustabilizowały i przyszedł dobrobyt, publiczność niemiecka zaczęła — jak mówi znowu inny krytyk — „szanować swoje nerwy". „Ze wzrostem komfortu — pisze on — i gospodarczej równowagi przestało się u nas lubić zbyt brutalny opis rzeczywistości... chce się mieć o niej wzniosły poetycko obraz. Wielu czytelników żąda od literatury, by spełniła jedno zadanie, tj. podsycała ich marzenie o pięknym świecie i wzmacniała wiarę w to marzenie."

Podobne przeobrażenia dokonały się również w stosunku do literatury rodzimej. Oto co na ten temat powiada Schonauer: „Jeśli się widzi przy pracy takich krytyków, jak Sieburg, Hohoff,

Horst, Blöcker albo Holthusen, nie mówiąc już o ich epigonach, to ogarnia nas troska o rozwój literatury niemieckiej i jej publiczność. Biorą oni miarę z tradycji, która, jeśli idzie o Niemcy, jest czystą fikcją; mówią o nieodwracalnym i wiecznym w sztuce i literaturze i mają na myśli piękny pozór, uwznioślenie i ideologiczne udekorowanie niepoetycznej rzeczywistości. Poszukuje się »piękna i prawdy«. Typową oznaką mieszczańskiego ujęcia poezji jest nierzeczowa, trwająca latami dyskusja o Brechcie, którego usiłowano, jako że nie można go było przemilczeć, przedstawić zachodnioniemieckiej publiczności jako człowieka podejrzanego. Reakcja »brechtomanów«, podziwiających znowu bezkrytycznie wszystko, co ten autor kiedykolwiek napisał, jest odwrotną stroną owej dyfamacji. Nie mniej wątpliwa wydaje mi się przemiana, jakiej doznała twórczość Tomasza Manna w oczach czytelnika niemieckiego. Teraz odsuwa się niewygodne prawdy *Czarodziejskiej góry* i *Doktora Faustusa* i rozkoszuje się *Krullem* i *Królewską mością*. Jakżeż nie docenia się tym samym autora i krytyka swojego czasu, Tomasza Manna. Z tą samą tendencją zgadza się i to, że jego brat, Henryk Mann, należy do najbardziej nieznanych współczesnych pisarzy niemieckich i że dotychczas nie wznowiono wspaniałych powieści Alfreda Döblina: *Trzy skoki Wang-Luna, Góry, morza i giganci* oraz *Wallenstein*. Posiadamy wprawdzie wydanie zbiorowe Kafki, ulubiony przedmiot audycji wieczornych i ezoterycznych esejów; to, co najbardziej podniecało i przytłaczało nas przy jego ponownym pojawieniu się, już dawno minęło. Zajmowano się nim — ale Kafka w wydaniu zbiorowym już nie powoduje upiornych snów".

Ostateczny wniosek brzmi: „Tutaj kwitnie konformizm, zręczne przystosowanie się do tego, co w danej chwili ma znaczenie. Wydaje się, jak gdyby w Niemczech istniało na przykład wydanie zbiorowe Musila, ale nie było ani jednego czytelnika zadającego sobie trud pomyślenia o człowieku, który pisał o sobie i swojej twórczości: »Pewne pośrednie warstwy, które na pozór są nieodzowne, zawsze trzymały się ode mnie z dala. Brak mi tych dziesiątków tysięcy czytelników, którzy mogli lub musieli iść za innymi«. Rezygnacja pisarza, który na własnej skórze doznał skutków literackiego gustu Niemców".

rk

CO CZYTAJĄ ANGLICY?

„Anglia już nie jest krajem wielkich powieści" — od tych słów rozpoczyna londyński krytyk, Roland Hill, sprawozdanie o czytelnictwie angielskim. Jeszcze przed 25 laty jedną trzecią część produkcji książkowej zajmowały powieści, dzisiaj zaledwie jedną piątą. Zainteresowania czytelników przesunęły się do innych dziedzin.

Poczytnością cieszą się przede wszystkim pamiętniki mężów stanu i generałów. Rekordy nakładów biją wspomnienia feldmarszałka Montgomerry'ego i Diany Cooper, wdowy po Duf Cooperze. Duże wzięcie mają również biografie polityków i artystów. Książka o Kitchenerze Philipa Magnusa oraz biografia Picassa napisana przez jego angielskiego przyjaciela, Ronalda Penrose'a, należą do najbardziej czytanych dzieł z tej dziedziny.

Z zakresu historii i filozofii kultury mówi się wiele o *Culture and Society* Williamsa. Autor jest pierwszym krytykiem literackim, który uwypuklił znaczenie rewolucji przemysłowej w rozwoju angielskiej kultury i przeprowadził obszerną analizę tego zjawiska. Williams bada przemiany pojęć „demokracja", „klasa", „sztuka", „kultura" w ostatnich 150 latach i wykazuje, że angielskie słowo *„culture"* weszło w powszechne użycie dopiero od czasu rewolucji przemysłowej. Krytyk analizuje też postawę angielskich prozaików XIX stulecia wobec tej rewolucji i opisuje próby wzniesienia nowych konstrukcji myślowych i teorii na ruinach starych pojęć oraz wartości.

Do bestsellerów ostatnich miesięcy należy — o dziwo, w Anglii! — tom poezji Johna Bejemana, znanego skądinąd obrońcy architektonicznych obrzydliwości minionego wieku i ekscentrycznego poplecznika anglikanizmu. Książka uzyskała nakład 30.000 egzemplarzy.

Z prozy przeżywają renesans powieści historyczne. Z beletrystyki powieściowej największy sukces odniosła ostatnia powieść Grahama Greena *Our*

Man in Havana, opisująca historię przedstawiciela angielskiej fabryki odkurzaczy, który angażuje się w Hawanie na służbę angielskiego wywiadu, aby móc zaspokoić kaprysy swojej ekstrawaganckiej córki. Celem usprawiedliwienia „wydatków", komiwojażer wymyśla sieć szpiegowską, którą jego mocodawcy traktują poważnie i która w końcu przybiera realne kształty.

Z obcych powieści najbardziej czytane są: *The Town* Faulknera i *By Love Posessed* Cozzensa. Obaj Amerykanie są teraz na wyspie bardzo popularni. Gorzej powiodło się jej mieszkańcowi, Angusowi Wilsonowi, którego nowa powieść *The Middle Age of Mrs. Eliot* zawiodła, zdaniem krytyków, nadzieje. Ma również Anglia swoją sensację beletrystyczną, zaprawioną obficie seksualnym sadyzmem: *Doctor No* Iana Fleminga. Rzecz nie ma wartości artystycznej i graniczy z pornografią. Pomimo ostrych ataków krytyki literackiej (a może na skutek tych ataków) książka „idzie jak woda".

T

GDY DWÓCH MÓWI TO SAMO...

W konserwatywnej, aby nie rzec reakcyjnej, *Revue des Deux Mondes* niejaki Maurice Boucher drukuje zabawną recenzję *Czarnego Obelisku* Ericha Marii Remarque'a, którą, dla pewnych narzucających się skojarzeń i zbieżności, warto we fragmentach zacytować:

„Osobom delikatnym nie polecam ostatniej powieści Remarque'a (...) Znaleźć w niej można oczywiście zalety, które stanowiły o sukcesie czytelniczym poprzednich powieści tego pisarza: interesująco zarysowane postaci, żywo, w charakterystycznych scenach i szczegółach ukazane środowisko (...) zręcznie prowadzona intryga, szerokie tło, na którym zaznaczają się wyraźnie konflikty i namiętności polityczne, tu i ówdzie stronice prawdziwej poezji — niby kwiaty wyrosłe na kupie gnoju — nowe obrazy i porównania, wreszcie ogólna tendencja autora, zdecydowanego pacyfisty, wrogiego wszelkim okrucieństwom i wszelkim fanatyzmom.

To rzekłszy, zastrzec muszę od razu, że wbrew mniemaniu pana Remarque'a nie można bronić skutecznie dobrej i szlachetnej sprawy tarzając się z upodobaniem w błocie. Ta książka (...) pragnie być wielką satyrą na Niemcy zachodnie w czasach inflacji, ale budzi tylko wstręt i obrzydzenie. (...) Kartki dotyczące Izabelli pokazują nam skalę możliwości p. Remarque'a, gdyby przestał brudzić to wszystko, czego się dotyka, są tylko cichymi *andante* wtłoczonymi między potężne *larga* na tematy wulgarne i oślizłe. (!) Wulgarność, w której autor najwidoczniej się lubuje i którą posuwa często do granic skatologii, jest jeszcze uwydatniona przez przekład francuski."

Powiadają, że gdy dwóch mówi to samo, to nie jest to samo. Bo ja wiem...

jl

OD REDAKCJI

W numerze niniejszym drukujemy studium Jerzego Eugeniusza Płomieńskiego pt. *Twórczość Wacława Berenta*. Jest to satysfakcja moralna za mimowolną krzywdę wyrządzoną przez nas J. E. Płomieńskiemu. Przedrukowaliśmy bowiem w numerze styczniowym naszego pisma pod nazwiskiem Leona Pomirowskiego fragment studium o Berencie J. E. Płomieńskiego, wydrukowanego najpierw przed wojną we fragmentach w *Wiedzy i Życiu* (89, rok 1935) oraz w tomie esejów i szkiców pt. *Szukanie współczesności*. Leon Pomirowski ogłosił fragmenty tego szkicu anonimowo w wydanej konspiracyjnie w roku 1941, w rocznicę śmierci Berenta, jednodniówce literackiej, tak że sądziliśmy, iż mamy do czynienia z nic podpisanym tekstem krytycznym Pomirowskiego. Za to nieporozumienie serdecznie przepraszamy Jerzego Płomieńskiego i drukujemy obecnie jego przedwojenny szkic w pełnym brzmieniu, częściowo tylko zaktualizowany, uzupełniony i przerobiony przez autora.

Z NIE UGASZONYM PRAGNIENIEM TANTALA

Czekam na okazję sprostowania lapsusu calami, jaki mi się zdarzył w szkicu *O metaforze* (nr 3 *Twórczości*). Nie zauważyła go ani maszynistka, ani redaktorzy i korektorzy, ale zauważy każdy czytelnik: Tantala podstawiłem za Syzyfa...

Ale diablik erratów jest czasem wbrew swej woli pożyteczny. Daje mi tym razem okazję do zauważenia, że Dąbrowska powołując się w swych sądach o metaforze na Ortegę y Gasset niezupełnie się z nim zgadza i obwarowuje swoje zdanie licznymi zastrzeżeniami. A jeśli chodzi o wyrażoną przeze mnie solidarność z kampanią Robbe-Grilleta przeciw antropomorfizacji, to przy okazji uzupełniam, czego w artykule nie dopowiedziałem: tyczy się ona tylko protestu przeciw tej powszechnej i banalnej manierze w myśleniu i obrazowaniu. Nie podzielam zaś jego sądów o „nowym" humanizmie.

Warszawa, 18 marca 1959

Julian Przyboś

LITERATURA PIĘKNA

Klasycy literatury polskiej

Ujejski Kornel — *Wybór poezji*. Wybór: Izabella Korsak. Wstęp: Juliusz W. Gomulicki. Ilustracje: Maria Hiszpańska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 200, 4 nl.

Klasycy literatury obcej

Byron — *Don Juan*. Przełożył Edward Porębowicz. Słowem wstępnym i przypisami opatrzył Juliusz Żuławski. Okładkę projektowała Hanna Wiśniewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958; str. 607, 1 nl.

Goethe Jan Wolfgang —, *Faust*. Tragedii część pierwsza. Przełożył Władysław Kościelski. Opracowała Barbara Płaczkowska. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. (Biblioteka Szkolna). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 255, 5 nl.

Hugo Wiktor — *Nędznicy*. Tom I i II. Opracowanie tekstu, połowie i objaśnienia Macieja Żurowskiego. Obwoluta i ilustracje Antoniego Uniechowskiego. Oprawę płócienną projektował Andrzej Rudziński. Warszawa, „Iskry", 1958, wydanie III; tom I str. 363, 1 nl; tom II str. 459, 1 nl.

Pomiałowski Mikołaj — *Obrazki z bursy*. Przełożył Jerzy Brzękowski. Okładkę i obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 226, 2 nl.

Sterne — *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy*. Przełożyła z angielskiego Agnieszka Glinczanka. Posłowie Witolda Chwalewika. Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. (Biblioteka Arcydzieł). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie II; str. 160, 4 nl.

Zola Emil — *ROUGON-MACQUARTOWIE*. Historia naturalna i społeczna rodziny za drugiego cesarstwa. *Nana*. Przełożyła Zofia Karczewska-Markiewicz. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 386, 2 nl.

Poezja

Białoszewski Miron — *Rachunek zachciankowy*. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 111, 1 nl.

Chróścielewski Tadeusz — *Itaka*. Projekt okładki, ilustracje i opracowanie graficzne: Teresa Tyszkiewiczowa. (Biblioteka Poetów). Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1958, wydanie I; str. 30, 2 nl.

Czernik Stanisław — *Poezje*. Okładkę projektowała Lena Wegner. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1958, wydanie I; str. 429, 3 nl.

— *Stary pług*. Projekt okładki ilustracje i opracowanie graficzne: Leon Gomolicki. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1958, Wydanie I; str. 27, 5 nl. (Biblioteka Poetów).

Grabski Władysław Jan — *Świat na podarunek*. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektowała Danuta Rewkiewicz-Niemirska. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 46, 2 nl.

Iwaszkiewicz Jarosław — *Liryki*. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 233, 3 nl.

Jastrun Mieczysław — *Genezy*. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 90, 2 nl.

Karczewska Wanda — *Głucha ziemia*. Projekt okładki, ilustracje i opracowanie graficzne: Zdzisław Głowacki. (Biblioteka Poetów). Łódź Wydawnictwo Łódzkie, 1958, wydanie I; str. 25, 5 nl.

Koprowski Jan — *W tym kraju.* Projekt okładki, ilustracje i opracowanie graficzne: Eugeniusz Pisarek. (Biblioteka Poetów). Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1958, wydanie I; str. 28, 4 nl.

Mrozowski Wacław — *Drugi brzeg.* Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958; str. 75, 1 nl.

Piechal Marian — *Ognie.* Projekt okładki i opracowanie graficzne: Leszek Rózga. (Bibloteka Poetów). Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1958, wydanie I; str. 30, 2 nl.

— *Wiersze.* Okładkę projektowała Lena Wegner. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1958, wydanie I; str. 398, 2 nl.

Pogonowska Anna — *Urzeczywistnianie.* Projekt okładki, ilustracje i opracowanie graficzne: Henri Poulain. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1958, wydanie I; str. 38, 2 nl.

Rymkiewicz Aleksander — *Bruzdy boskich pługów.* Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektowała Danuta Rewkiewicz-Niemirska. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 82, 2 nl.

Sierp-Szczakowski Zygmunt — *W tamtych oczach.* Projekt okładki, ilustracje i opracowanie graficzne: Albin Łubniewicz. (Biblioteka Poetów). Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1958, wydanie I; str. 30, 2 nl.

Sztaudynger Jan — *Puch ostu.* Projekt okładki, ilustracje i opracowanie graficzne: Stefan Wegner. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1958, wydanie I; str. 28, 4 nl. (Biblioteka Poetów).

Sztajnert Bernard — *Chwila ahistoryczna.* Projekt okładki, ilustracje i opracowanie graficzne: Jerzy Nowosielski (Biblioteka Poetów). Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1958, wydanie I str. 30, 2 nl.

Świeżawski Ludwik — *Sosna Grottgera i Jesień.* Projekt okładki, ilustracje i opracowanie graficzne: Lena Wegner. (Biblioteka Poetów). Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1958, wydanie I; str. 29, 3 nl.

Timofiejew Grzegorz — *Gorycz wierzbiny.* Projekt okładki, ilustracje i opracowanie graficzne: Czesław Sadowski. (Biblioteka Poetów). Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1958, wydanie I; str. 30, 2 nl.

Turkowski Leonard — *Na progu doby.* Okładkę projektował Antoni Rzyski. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1959, wydanie I; str. 81, 3 nl.

Wandurski Witold — *Wiersze i dramaty.* Wyboru dokonał i wstępem poprzedził Grzegorz Lasota. Okładkę i obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 374, 6 nl.

Proza i książki dla młodzieży

Bielińska Halina i Krüger Maria — *Petra.* Ilustrowała: Halina Bielińska. Okładkę projektował Maciej Hibner. Warszawa, „Iskry", 1958, wydanie II; str. 165, 3 nl.

Czajka (Izabela Stachowicz) — *Lecę w świat.* Ilustrowała i okładkę projektowała Irena Kuczborska. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 263, 1 nl.

Čapek Karol — *Osiem twarzy mistrza Foltyna.* Przełożyła Emilia Witwicka. Okładkę i obwolutę projektowała Barbara Toeplitz. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 152, 4 nl.

Czyżowski Kazimierz Andrzej — *Jim żeglarz.* Okładka i ilustracje Janusza Grabiańskiego. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 208, 4 nl.

Frenkel Mieczysław R. — *To jest morderstwo.* Obwolutę projektował Roman Chróściel. Katowice, „Śląsk", 1958, wydanie I; str. 321, 3 nl.

Gordon Barbara — *Ulica Bliska.* Powieść. Okładkę projektował Emanuel Messer. Katowice, „Śląsk", 1958, wydanie I; str. 542, 2 nl.

Grochowiak Stanisław — *Lamentnice.* Posłowiem opatrzył Stanisław Rembek. Obwolutę i stronę tytułową projektował Andrzej Możejko. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 174, 2 nl.

Grzędziński January — *Pasterz z gór Atlasu.* Okładkę i obwolutę projektował Mirosław Pokora. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1959, wydanie I; str. 355, 5 nl.

Hamera Bohdan — *Chodzenie ze strzelbą.* Okładkę projektował Janusz Stanny. Warszawa, „Iskry", 1959; str. 157, 3 nl.

Hauser Wawrzyniec — *Wszystko zdarza się wieczorem.* Okładkę projektował Mieczysław Kowalczyk. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 265, 3 nl.

Jefriemow Iwan — *Biały Róg.* Przełożyła Maria Kowalewska. Okładkę projektował Mateusz Gawryś. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 205, 3 nl.

Kossak Zofia — *Puszkarz Orbano.* Ilustrował Jerzy Srokowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie II; str. 161, 3 nl.

Kowalewska M. — *O Fiku i Myku i o domku z patyków.* Ilustrowała Katarzyna Latałło. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 72, 4 nl.

Kowalska Zofia — *Tajemnica Kasi-Zbierasi.* Ilustrowała Maria Orłowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; 8 knl.

Krysicki Włodzimierz — *Jak liczono dawniej a jak liczymy dziś.* Ilustrował Tadeusz Sukiennik. Warszawa

„Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 109, 3 nl.

Kowalski Józef Kazimierz — *Czarna procesja.* Powieść historyczna. Okładkę i stronę tytułową projektował Janusz Kowalski. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 336, 4 nl.

Krzysztoń Jerzy — *Sandżu i Paweł.* Okładkę projektował Janusz Grabiański. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 216, 4 nl.

Księga papugi. Baśnie perskie. Opracowały: W. Markowska i A. Milska. Ilustrował Jan Marcin Szancer. Warszawa, „Nasza Księgarnia". 1958, wydanie IV; str. 37, 3 nl.

Kurek Jalu — *Gwiazda spada.* Okładkę projektował Stanisław Zagórski. Warszawa, „Iskry", 1959; str. 260, 4 nl.

Lamb D. i G. — *W poszukiwaniu zaginionego miasta.* Tłumaczył Tadeusz Evert. Okładkę projektował Jerzy Zbijewski. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 519, 5 nl.

Leja Magda — *Umiejętność krzyku.* Okładkę projektował Stefan Rzepecki. Warszawa, „Iskry", 1958, wydanie II; str. 142, 2 nl.

Magnuszewski Dominik — *Zemsta panny Urszuli.* — Posiedzenie Bacciarellego malarza. Przygotował do druku, przypisami i posłowiem opatrzył Kazimierz Bartoszyński. Okładkę projektowała Maria Dolna. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1959, wydanie I; str. 158, 4 nl.

Makarczyk Janusz — *Krzywe szable.* Ilustrował Ignacy Witz. Okładkę projektował Stanisław Zagórski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 185, 7 nl.

Mann Henryk — *Przyjęcie w wielkim świecie.* Przełożyła Maria Kłos-Gwizdalska. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 453, 3 nl.

Morcinek Gustaw — *Jak górnik Bulandra diabła oszukał.* Baśnie śląskie. Ilustracje: fragmenty obrazów Teofila Ociepki. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 266, 2 nl.

Nesbit E. — *Poszukiwacze skarbu.* Przełożyła z języka angielskiego Halina Jel (Halina Gądek). Ilustrował Ignacy Witz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 109, 3 nl.

— *Przygody młodych Bastablów.* Przełożyła z języka angielskiego Halina Jel (Halina Gądek). Ilustrował Ignacy Witz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 149, 3 nl.

Niziurski Edmund — *Księga urwisów.* Ilustrował Stefan Gierowski. Okładkę projektował Zbigniew Rychlicki. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie IV; str. 454, 2 nl.

Olesza Jurij — *Zawiść.* Przełożył Adam Galis. Okładkę i obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 195, 1 nl.

Opowieść o Cydzie. Opracowała Maria Teresa Leon. Przekład: Zofia Szleyen. Ilustrowała Maria Hiszpańska-Neumann. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 130, 2 nl.

Patchett Mary Elwyn — *Ajaks waleczny.* Tłumaczył z języka angielskiego Maciej Słomczyński. Ilustrował Janusz Grabiański. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 172, 4 nl.

Paukszta Eugeniusz — *Gdzie diabeł mówi dobranoc.* Ilustrował Andrzej Jurkiewicz. Okładkę projektował Janusz Stanny. Warszawa, „Iskry", 1959; str. 413, 3 nl.

Pisarski Roman — *Rzekła Rzepa Rzepakowi.* Ilustrowała H. Winogradow-Matuszewska. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; 20 knl.

Porazińska Janina — *Zuchwały strzyżyk.* Polskie bajki ludowe o zwierzętach. Ilustrował Jerzy Karolak. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie III; str. 57, 3 nl.

Przybyszewska Stanisława — *Ostatnie noce Ventôse'a.* Z rękopisu wydał, wstępem i przypisami opatrzył Stanisław Helsztyński. Okładkę projektowała Barbara Biernat. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1958; str. 177, 3 nl.

Przymanowski Janusz — *Rycerze Srebrnej Tarczy.* Ilustrował Szymon Kobyliński. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 195, 1 nl.

Puszkin Aleksander — *Bajka o carze Sałtanie, o jego synu sławnym i potężnym bohaterze księciu Gwidonie Sałtanowiczu i o pięknej księżniczce Łabędzicy.* Przełożył Jan Brzechwa. Ilustrował Jan Marcin Szancer. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie IV; str. 43, 1 nl.

Robinson Kruzoe. Według Daniela Defoe napisał Stanisław Stampf'l. Ilustrował Andrzej Heidrich. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 465, 3 nl.

Rubinowicz Elżbieta — *Małe początki wielkich wynalazków.* Ilustrowała Irena Breza-Popowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie II; str. 80, 4 nl.

Samotyhowa Nela — *Patrzymy na obrazy.* Okładkę projektował Zbigniew Rychlicki. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie II; str. 70, 2 nl.

Saint-Exupéry Antoine, de — *Mały Książę.* Tłumaczył Jan Szweykowski. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 83, 5 nl.

Scott Walter — *Waverley, czyli sześćdziesiąt lat temu.* Tom I/II. Przekład

Teresy Świderskiej opracował Zygmunt Glinka. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie III; tom I str. 279, 1 nl; tom II str. 347, 1 nl.

Skiba Wołody (Władysław Sabowski) — *Nad poziomy*. Powieść z roku 1863. Posłowie napisał Tadeusz Łopalewski. Ilustrowała Danuta Niemirska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie II; str. 358, 2 nl.

Smolarski Mieczysław — *Dawna Polska w opisach cudzoziemców*. Ilustrował Mieczysław Kwacz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie II uzupełnione; str. 228, 4 nl.

Stern Anatol — *Zabawa w piekło*. Okładkę projektował Henryk Berlewi. Warszawa, „Iskry", 1959; str. 336, 4 nl.

Storch Edward — *Brązowy skarb*. Przełożyła z czeskiego Jadwiga Bułakowska. Okładkę projektował Józef Marek. Ilustracje wykonał: Władysław Kara. Katowice, „Śląsk", 1958, wydanie I; str. 134, 6 nl.

Storm Teodor — *Wybór opowiadań*. Przełożyła Izabella Czermakowa. Wybór i posłowie: Marceli Ranicki. Wiersze tłumaczył Włodzimierz Lewik. Ilustrował Tadeusz Bogdański. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 323, 1 nl.

Stowe Harriet Beecher — *Chata wuja Toma*. Przełożyli: Irena Tuwim i Julian Stawiński. Opracował Adam Leszczyński. Okładkę projektował Janusz Stanny. Ilustrował Andrzej Jurkiewicz. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 373, 3 nl.

Topelius Zachariasz — *Daleka podróż małego Lucka*. Przełożyła Janina Porazińka. Ilustrował Adam Kilian. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 34, 2 nl.

Tuwim Irena — *Marek Wagarek*. Ilustrował Stanisław Zagórski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie II; str. 26.

Verne Juliusz — *Piętnastoletni kapitan*. Przełożyła z języka francuskiego Maria Zajączkowska. Ilustrował Mieczysław Majewski. Okładkę i stronę tytułową projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie II; str. 367, 1n.

— *Wokół księżyca*. Przekład Ludmiły Duninowskiej. Ilustrował Daniel Mróz. Wstęp i konsultacja naukowa Jana Gadomskiego. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I (skrócone); str. 355, 5 nl.

— *Tajemnicza wyspa*. Tom I/II. Tłumaczyła z języka francuskiego Janina Karczmarewicz. Wstęp i objaśnienia: Zdzisław Ryłko. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie III; tom I str. 385, 7 nl; tom II str. 374, 2 nl.

Veselinović Janko — *Hajduk Stanko*. Przełożył z języka serbochorwackiego Zygmunt Stoberski. Ilustrował Michał Bylina. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 498, 2 nl.

Webb Mary — *Miłość Prudencji Sarn*. Przełożyła Bolesława Kopelówna. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 373, 3 nl.

Wernerowa Jadwiga — *Rudzia*. Ilustrował Janusz Grabiański. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 326, 2 nl.

Woronkowa L. — *Dziewczynka z miasta*. Tłumaczyła z języka rosyjskiego Janina Lewandowska. Ilustrowała Maria Mackiewicz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie III; str. 74, 2 nl.

Zdzitowiecka Hanna — *Leszczynowe ludki*. Ilustrował Jerzy Hentze. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 86, 2 nl.

Zeydler Zborowski Zygmunt — *Czarny Mercedes*. Okładkę projektował Mieczysław Kowalczyk. (Klub Srebrnego Klucza). Warszawa, „Iskry", 1958; str. 250, 2 nl.

Reportaże

Marret Mario — *Siedmiu ludzi wśród pingwinów*. Tłumaczył Marian Zakrzewski. Okładkę i obwolutę projektował Janusz Grabiański. (Naokoło Świata). Warszawa, „Iskry", 1958; str. 276, 4 nl.

Urbańczyk Andrzej — *Trałwą przez Bałtyk*. Obwolutę i kartę tytułową projektował Janusz Grabiański. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 180, 4 nl.

Listy, wspomnienia, pamiętniki

Conrad Jessie — *Józef Conrad*. Przełożyła Wanda Nałęcz-Korzeniowska. Posłowie i przypisy: Róża Jabłkowska. Obwolutę i okładkę projektowała Zofia Darowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959; str. 475, 5 nl.

Hubert Henryk — *Borem, lasem...* Okładkę projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej 1958, wydasnie I; str. 378, 2 nl.

Kafka Franz — *Listy do Mileny*. Przełożył Feliks Konopka. Przedmowę napisał Zbigniew Bieńkowski. Okładkę projektowała Zofia Darowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959; str. 257, 3 nl.

Kasprowicz-Jarocka Anna — *Poeta i miłość*. Okładkę i obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958; str. 323, 1 nl.

Esej, krytyka literacka

Jurewicz Oktawiusz — *Niewolnicy w komediach Plauta* (Biblioteka

Meandra. 25). Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958, wydanie I; str. 255, 1 nl.

P l e z i a M a r i a n — *Od Arystotelesa do „Złotej legendy"*. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 456, 4 nl.

S a t y r a

H u s z c z a J a n — *Noc przed walnym zebraniem*. Obwolutę projektował Karol Baraniecki. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1958, wydanie I; str. 198, 2 nl.

O s ę k a J a n u s z — *Ucho żyrafy*. Wybór utworów satyrycznych. Obwolutę i okładkę projektował Janusz Stanny. Ilustracje: Jerzy Srokowski. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 156, 4 nl.

HISTORIA LITERATURY

D y b o s k i R o m a n — *Wielcy pisarze amerykańscy*. Tekst przejrzał, uzupełnił i występem opatrzył Stanisław Helsztyński. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 658, 2 nl.

HISTORIA

Historia Polski. Opracowanie zbiorowe pod redakcją Tadeusza Manteuffla. Tom II. *1764—1864*. Część 1: *1764—1795*. Opracowali: C. Bobińska, S. Herbst, E. Rostworowski, W. Rusiński. Część 2: *1795—1864*. Opracowali: W. Długoborski, S. Kieniewicz, T. Łepkowski, G. Missalowa. S. Śreniowski. Okładkę projektował Teodor Klonowski. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958, wydanie I; cz. 1 str. 431, 1 nl; cz. 2 str. 502, 2 nl.

SZTUKA

F i l m

B e y l i n S t e f a n i a — *A jak to było opowiem...* Okładkę projektował Edward Kougan. Warszawa, Filmowa Agencja Wydawnicza, 1958, wydanie I; str. 101, 3 nl.

P ę k o s ł a w s k i Z b i g n i e w — *Fotomontaż*. Okładkę projektował Edward Kougan. Warszawa, Filmowa Agencja Wydawnicza, 1958, wydanie I; str. 127, 1 nl.

P l a s t y k a

O l k i e w i c z J e r z y — *Archipelag Picassa*. Opracowanie graficzne: Jerzy Olkiewicz. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 299, 1 nl.

P e r r u c h o t H e n r i — *Cézanne*. Przełożyła Krystyna Byczewska. Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 493, 3 nl.

DZIEŁA TREŚCI OGÓLNEJ

B i b l i o g r a f i a

P i a n k o G a b r i e l a — *Filologia klasyczna w Polsce*. Bibliografia za lata 1950—1954. (Biblioteka Meandra). Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958, wydanie I; str. 164.

RÓŻNE

B a r y c z H e n r y k — *Alma Mater Jagellonica*. Studia i szkice z przeszłości Uniwersytetu Krakowskiego. Okładkę projektowała Barbara Biernat. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1958; str. 411, 1 nl.

B o c h e ń s k i T a d e u s z — *Znam tylko Twoje listy...* Wspomnienia spikera. Obwolutę z rysunkiem Jerzego Zaruby opracował Mieczysław Kowalczyk. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 163, 5 nl.

B r o s z k i e w i c z J e r z y — *Pożegnanie z katechizmem*. Okładkę projektował Jerzy Kępkiewicz. (Biblioteka Postępowego Wychowania). Warszawa, „Iskry", 1958; str. 39, 1 nl.

C h r u p e k W i k t o r — *O reformę wychowania moralnego w naszej szkole*. Okładkę projektował Jerzy Kępkiewicz. (Biblioteka Postępowego Wychowania). Warszawa, „Iskry", 1959; str. 71 1nl.

C u r i e E w a — *Maria Curie*. Przekład z języka francuskiego Hanny Szyllerowej. Obwolutę projektował W. Kosiński. (Biblioteka „Problemów"). Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958, wydanie IX; str. 357, 3 nl.

D u t k i e w i c z J ó z e f — *Szymon Askenazy i jego szkoła*. Okładkę projektował Kazimierz Kopestyński. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958, wydanie I; str. 249, 3 nl.

Główne zagadnienia i kierunki filozofii. Wykłady na Uniwersytecie Warszawskim. 1957—1958. Część I. Schaff Adam. — *Teoria poznania*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958, wydanie I; str. 148, 4 nl.

I n f e l d L e o p o l d — *Wybrańcy bogów*. Przełożył z angielskiego Stanisław Sielski. Okładkę, obwolutę i stronę tytułową projektował: Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 352, 4 nl.

J a n i u r e k W ł o d z i m i e r z, S z e w c z y k W i l h e l m — *O Śląsku i Ślązakach*. Okładkę projektował Ryszard Twardoch. Katowice, „Śląsk", 1958; str. 99, 1 nl.

K a r p i ń s k i R o m a n — *Związać myśl z działaniem*. ZMS w szkołach wyższych. Okładkę projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 109, 3 nl.

M a r t i n C h a r l e s - N o ë l — *Atom władca świata*. Tłumaczył Mieczysław Arkuszewski. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 237, 7 nl.

Organizacje komunistyczne na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim 1918—1922. Materiały źródłowe. Zebrali i opracowali: Michał Antonów, Henryk Rewkiewicz i Jerzy Sochanik. Obwolutę i okładkę projektował Ryszard Twardoch. Katowice, „Śląsk", 1958, wydanie I; str. 349, 3 nl.

Ossowski Stanisław — *U podstaw estetyki.* Wydanie trzecie przejrzane i uzupełnione. Okładkę projektował Tadeusz Chlebowski. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958; str. 362, 2 nl.

Piasecki Bolesław — *Patriotyzm polski.* Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 182, 2 nl.

Poufny memoriał niemiecki z roku 1937 o położeniu powiatu głogowskiego. Przetłumaczył i do druku przygotował Józef Stępczak. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1959, wydansie I; str. 83, 5 nl, 1 knl (mapa).

Rómmel Juliusz — *Za honor i ojczyznę.* Wspomnienia dowódcy armii „Łódź" i „Warszawa". Obwolutę i okładkę projektował Jerzy Cherka. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 417, 3 nl.

Russell Bertrand — *Zagadnienia seksualne w wychowaniu.* Okładkę projektował Jerzy Kępkiewicz. (Biblioteka Postępowego Wychowania). Warszawa, „Iskry", 1959; str. 93, 3 nl.

Szkice z dziejów ruchu komunistycznego w województwie krakowskim. Opracowali: Józef Buszko, Henryk Dobrowolski, Zenobiusz Kozik, Kazimierz Nowak. Okładkę projektowała Barbara Biernat. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1958; str. 255, 5 nl.

Utracki Lech — *Notatnik alpejski.* Obwolutę, okładkę i ilustracje projektowała Czesława Stefanowska-Utracka. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1958, wydanie I; str. 181, 3 nl.

Walki chłopów Królestwa Polskiego w rewolucji 1905—1907. Zebrali i opracowali Stanisław Kalabiński i Feliks Tych. Tom pierwszy. Styczeń—wrzesień 1905. Okładkę projektował Henryk Białoskórski. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958, wydanie I; str. 1127, 5 nl.

Wheeler Mortimer — *Rzym poza granicami cesarstwa.* Z języka angielskiego przełożył Cezary Kunderowicz. Obwolutę projektował Józef Kowalewski. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958, wydanie I; str. 251, 1 nl.

Życie dyktuje reformy. Materiały z narady oświatowej 24.IX.1958. Okładkę projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 96, 4 nl.

Andersen J. Ch. — *Dziecię Elfów.* Opracowała Cecylia Niewiadomska. Ilustrowała Teresa Tyszkiewiczowa. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie II; 24 knl.

Anfiłow Gleb — *Niezwykła kariera półprzewodników.* Tłumaczył z języka rosyjskiego Jerzy Jankowski. Okładkę projektował Zbigniew Rychlicki. Rysunki wykonał Edward Greb. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 127, 5 nl.

Artyniewicz Krystyna, Szulc Wacław — *Agnieszka z orzeszka.* Ilustrował Wacław Szulc. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie III; str. 47, 1 nl.

Bechlerowa H. — *Jak kotek zwierzątka mlekiem częstował.* Ilustrowała M. Mackiewicz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958 wydanie I; 6 knl.

Chotomska Wanda — *Tere-fere.* Ilustrował Bohdan Butenko. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 94, 6 nl.

Czerkawska Maria — *Przy krzaku leszczyny i różowych malin.* Ilustrowała Halina Gutsche. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; 16 knl.

Domańska Antonina — *Przy kominku. Ilustrował A. Kobzdej.* Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wynie I; str. 176, 4 nl.

Dryszkiewicz Alicja — *Różowy młyn.* Ilustrował Gabriel Rechowicz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 62, 2 nl.

— *Wędrówki po zwierzyńcu.* Ilustrował Gabriel Rechowiecz. Warszawa. „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 62, 2 nl.

— *Wędrówki po zwierzyńcu.* Ilustrował Henryk Tomaszewski. Warszawa „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie II (rozszerzone); str. 63, 9 nl.

Dyakowski Bohdan — *Wąż Władka.* Ilustrował Antoni Boratyński. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 125, 3 nl.

Głowacki Jerzy — *O Warszu z Dębicy i Wiślanej Rusałce.* Ilustrował Michał Bylina. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 248, 4 nl.

Goździkiewicz Teodor — *Cienie lasu.* Ilustrował Andrzej Strumiłło. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958 wydanie I; str. 157, 3 nl.

Grimm Wilhelm i Jakub — *Baśnie.* Ilustrowali: Bożena Truchanowska i Wiesław Majchrzak. Przełożył z języka niemieckiego Marceli Tarnowski. Wybór Stefanii Wortman. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie II; str. 116, 4 nl.

J a n u s z e w s k a H a n n a — *Rękopis pani Fabulickiej.* Ilustrował J. M. Szancer. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 175, 1 nl.

K ę d z i o r z y n a M a r i a — *Co by było gdyby...* Ilustrował Jerzy Karolak. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 142, 2 nl.

K o r c z a k o w s k a J a d w i g a — *Wspólnymi siłami.* Ilustrował Mateusz Gawryś. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie II; 8 knl.

K o z ł o w s k i W ł a d y s ł a w — *Order podniesionej przyłbicy.* Ilustrował Stanisław Rozwadowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 155, 1 nl.

K r z e m i e n i e c k a L u c y n a — *O czym cyka świerszcz z kącika.* Ilustrowała Anna Kopczyńska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie III; str. 42, 2 nl.

K u c h a r s k i J a n E d w a r d — *Deresz.* Ilustrował Wiesław Majchrzak. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 194, 2 nl.

L e n g r e n Z b i g n i e w — *O dzieciach czarnych, białych i w paski, różne wierszyki i obrazki.* Ilustracje autora. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 49, 3 nl.

Ł o c h o c k a H a n n a — *O wróbelku Elemelku.* Ilustrował Zdzisław Witwicki. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie II; str. 30, 2 nl.

Ł u k a s z e w i c z K a r o l — *Zwierzęta wytępione.* Ilustrował Jarosław Kirylenko. Okładkę projektował Stanisław Zagórski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 124, 4 nl.

M a k u s z y ń s k i K o r n e l — *Szatan z siódmej klasy.* Ilustrował Zbigniew Piotrowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958 wydanie IV; str. 258, 4 nl.

M i c k i e w i c z A d a m — *Bajki.* Ilustrował Ludwig Maciąg. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie V; str. 44, 4 nl.

M o k r z y c k a H a n n a — *Feliks Król Wiewiórek.* Ilustrował Czesław Wielhorski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie II; str. 87, 1 nl.

M r ó w c z y ń s k i B o l e s ł a w — *Człowiek bez nazwiska.* Powieść historyczna z XIX w. Okładkę projektował Andrzej Heidrich. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 522, 6 nl.

N o w a l i ń s k i A., K a z i m i e r c z u k Z. — *Reportaż przywieziony w rękach.* Okładkę projektowała Krystyna Witkowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 120, 4 nl.

N o s o w N. — *Witia Małejew w szkole i w domu.* Tłumaczyła z języka rosyjskiego Maria Grzeszczak i Natalia Stasińska. Ilustrował Juliusz Krajewski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie III; str. 211, 1 nl.

Pięciu braci Li. Zebrała i opracowała Maria Górska. Ilustrował Witold Chmielewski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie V; str. 54, 2 nl.

P o r a z i ń s k a J a n i n a — *Kichuś Majstra Lepigliny.* Ilustrowała Maria Orłowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie VII; str. 124, 4 nl.

R o g o s z ó w n a Z o f i a — *Dzieci Pana Majstra.* Ilustrował Zbigniew Rychlicki. Warszawa, Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 109, 3 nl.

S i e r o s z e w s k i W a c ł a w — *Ze świata.* Ilustrował Stanisław Rozwadowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 149, 3 nl.

S ł o ń s k a I r e n a — *Opowiadania babuni.* Ilustrował Jerzy Karolak. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie II; str. 117, 3 nl.

S p e r r y M a r g a r e t — *O kurze która uratowała świat.* Baśnie. Przełożyła z języka angielskiego Ludwika Woźnicka. Ilustrował Józef Czerwiński. Warszawa, Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 45, 3 nl.

Ś w i f t J o n a t a n — *Podróże Guliwera.* Opracowała Cecylia Niewiadomska. Ilustrował J. M. Szancer. Warszawa, Nasza Księgarnia", 1958, wydanie II poprawione; str. 184, 4 nl.

S z e l b u r g - Z a r e m b i n a E w a — *Chłopiec z perły urodzony.* Ilustrował Jan Marcin Szancer. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958 wydanie I; str. 93, 3 nl.

— *Najdzielniejszy z rycerzy.* Bajka w trzech obrazach. Inscenizacja: C. Sadurzanka. Ilustracje: A. Kilian. Muzyka. J. Dobrzański. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 91, 1 nl.

— *O warszawskiej syrenie.* Ilustrowała Zofia Fijałkowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie II; str. 37, 3 nl.

W e s o ł o w s k i J e r z y — *Zabawy matematyczne dla najmłodszych.* Ilustrował Romuald Klaybor. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydansie I; str. 61, 3 nl.

V e r n e J u l i u s z — *W 80 dni dookoła świata.* Tłumaczył z jęz. francuskiego Zbigniew Florczak. Ilustrował Mieczysław Kościelniak. Okładkę projektował Zbigniew Rychlicki. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydansie V; str. 253, 1 nl.

Ze wspomnień o Marii Skłodowskiej-Curie. Skłodowska-Szalay Helena. Stronę tytułową i okładkę projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 73, 5 nl.

W poprzednim numerze:

Antoni Słonimski: Sekret — *Tadeusz Różewicz:* Tolerancja — *Anna Kamieńska:* Wspomnienie pocałunku. Korzenie. * * * (Drzewo jest ruchome...). Twarze w ruinach — *Leon Szwed:* Ucieczka — *Leopold Lewin:* Tatrzański tryptyk — *W. Bogomołow:* Iwan — *Andrzej Kuśniewicz:* Julietta i Justyna. Przygoda — *Paweł Jasienica:* Pierwszy król — *Jakub Zonszajn:* Ostatnie słowo. * * * (Jesteś dniem...). Może ty (przełożył *Tymoteusz Karpowicz)* — *Julian Przyboś:* O metaforze — *Zbigniew Bieńkowski:* Modelunek powieści współczesnej — *Jerzy Kwiatkowski:* Wilde, głoski, Schopenhauer.

Książka miesiąca: *Michał Głowiński:* Trzy poetyki „Niecierpliwych".

Wśród książek: *Julian Stryjkowski:* Rąbek Włoch — *Jan Józef Lipski:* Histeria — *Włodzimierz Maciąg:* Oświęcim, życie, ideologia — *Henryk Bereza:* Królestwo sprawiedliwości — *Wojciech Natanson:* Sprawa niepokoju — *Janusz Sławiński:* Z cyklu emigracyjnych rozrachunków — *Michał Głowiński:* Pozory autentyku — *Stefania Podhorska-Okołów:* Miasto bez antenatów — *Jan Wyka:* Prowincjonalny pamiętnik.

Na widnokręgu: *Jarosław Iwaszkiewicz:* Życie poety — *Andrzej Kijowski:* Przegląd prasy — *jj:* Stanisław Młodożeniec — *René Śliwowski:* Czechow i Katarzyna Mansfield — *Krzysztof Pomian:* Filozofia Miguela de Unamuno — *Zdzisław Najder:* Prezentacja filozofii amerykańskiej — *rk:* Niemiecka literatura w Polsce.

Noty

Korespondencja

Książki nadesłane

Wydawca: Warszawskie Wydawnictwo Prasowe RSW „Prasa"
Adres redakcji: Warszawa, Wiejska 16, tel. 8-95-07, centr. 8-24-11, wewn. 54.
Adres administracji: Warszawa, Foksal 16, tel. 6-52-21, 6-46-30, 6-46-21
Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Cena numeru zł 10.—.

Cena prenumeraty: kwartalnej — zł 30.—, półrocznej — zł 60.—, rocznej — zł 120.—.

Zamówienia i przedpłaty na prenumeratę przyjmowane są w terminie do dnia 15-go miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty — przez: Urzędy Pocztowe, listonoszy oraz Oddziały i Delegatury „Ruchu". Można również zamówić prenumeratę dokonując wpłaty na konto PKO Nr 1-6-100020 — Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" — Warszawa, ul. Srebrna 12.

Cena prenumeraty zagranicznej jest o 40% droższa od ceny podanej wyżej. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, Wilcza 46, za pośrednictwem PKO Warszawa konto Nr 1-6-100024.

Egzemplarze zdezaktualizowane można nabywać w sklepie przy ul. Wiejskiej 14 w Warszawie. Zamówienia spoza Warszawy należy kierować do Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12.

Zakłady Graficzne Dom Słowa Polskiego, Warszawa. Zamówienie 1280/c z dnia 3.3.59 r.
Nakład 5068 egz. Druk ukończono w kwietniu 1959 r. W-71.

Cena 10 zł

W NASTĘPNYCH NUMERACH UKAŻĄ SIĘ

Louis Aragon — Wielki Tydzień · Paweł Beylin — O społecznych funkcjach literatury · Tadeusz Breza — Z notatnika rzymskiego · Jarosław Iwaszkiewicz — Nowe wiersze · Wolfgang Kayser — Narrator w powieści · Wilhelm Mach — Życie duże i małe · Nathalie Sarraute — Era podejrzliwości